Wolfgang Willrich

Säuberung des Kunsttempels



Wolfgang Willrich

Säuberung des Kunsttempels

Ein Mensch, der eine Sache weiß, eine gegebene Gefahr kennt, die Möglichkeit einer Abhilfe mit seinen Augen sieht, hat die verdammte Pflicht und Schuldigkeit, nicht im „Stillen" zu arbeiten, sondern vor aller Öffentlichkeit gegen das Übel auf- und für seine Heilung einzutreten. Tut er das nicht, dann ist er ein pflichtvergessener elender Schwächling, der entweder aus Feigheit versagt oder aus Faulheit und Unvermögen.

Adolf Hitler, Mein Kampf S. 399



Die Hüterin der Art
Gemälde von Wolf Willrich

Wolfgang Willrich

Säuberung des Kunsttempels

Eine kunstpolitische Kampfschrift
zur Gesundung deutscher Kunst im Geiste
nordischer Art



Mit 64 Abbildungen



J. F. Lehmanns Verlag, München / Berlin 1937

Druck der C. H. Beck'schen Buchdruckerei in Nördlingen
Printed in Germany

Vorwort

Für einen Maler ist es keine Freude, überhaupt zu schreiben, geschweige denn über Kunst, weil darüber am besten gar nichts geschrieben würde. Leider aber verwirrt seit Jahrzehnten und noch bis auf den heutigen Tag eine Kunstliteratur aus den Hirnen von Nichtfachleuten selbst die einfachsten Vorstellungen auf künstlerischem Gebiet. Leute, die nie irgendeine Fähigkeit zum Schaffen, geschweige denn auch nur ein bescheidenes Werk aufzuweisen hatten, verdeckten ihren Mangel an eigentlicher Erfahrung und Urteilskraft mit schwülstigen Redensarten oder gelehrten Hirngespinsten, jedenfalls mit dem Anspruch auf Glaubwürdigkeit und Autorität. Es gelang ihnen, das Unterste zu oberst zu kehren so, daß gewissenlose Scharlatane und entartetes Gesindel zu Erfolg und Ansehen kamen, Gesundheit und Ehre der Kunst und des Volkes dagegen schwer gefährdet wurden. Wenngleich jetzt der Wille des Führers das ärgste beseitigt hat, so gedenken sich die Betroffenen noch keineswegs damit abzufinden, daß ihre Zeit um ist, sondern sie hemmen und stören Deutschlands Erneuerung auf kulturellem Gebiet noch immer, wo sie nicht erkannt und durchschaut werden. Die nötige Klarheit zu vermitteln, damit der Tempel der deutschen Kunst wirklich gesäubert erschlossen werden kann, ist Pflicht der Fachleute, die in der Unheilszeit ihre seelische Gesundheit behauptet und ihren geraden Weg nicht verlassen haben, aber den Gefahrenherd aus reiflicher Beobachtung kennen. Mögen sie tatkräftige Helfer finden.

Es geht hier nicht um Fragen des Stils, sondern um Fraglosigkeit der Gesundheit und Rechtschaffenheit im Kunstleben und Kunstschaffen. Möge das Entartete mitleidlos im eigenen Schmutz erstickt werden, damit das Gesunde und Edle gedeihe und herrsche, allein und bald und allezeit auch in unserer deutschen Kunst!

Berlin, im Frühjahr 1937

Wolf Willrich

Inhaltsverzeichnis

Einführung

Dies Buch helfe denen, die unter „Kunst" etwas Edles, Gesundes verstehen, eine natürliche Lebensäußerung aus Volk und Art, für Volk und Art.

Dies Buch helfe denen, die im Künstler den aus innerer Notwendigkeit schaffenden Geist sehen, welcher durch Gestaltungskraft, Verantwortungsernst und durch handwerkliches Können berufen ist, die im Blut und Boden seines Volkes schlummernden Werte wachzurufen und zu offenbaren.

Dies Buch helfe denen, die im Kunstwerk den Ausdruck überlegenen, wesenhaften Schauens lieben, die tragende und erhaltende Form solcher Eingebungen und Einblicke, die notwendig und mit Recht nach Dauer verlangen.

Möge es den Kämpfern für die Befreiung deutschen Wesens von Schutt und Schmutz und Widergeist eine Waffe sein.

Diese Schrift richtet sich gegen alle die, welche das Pathologische als Kennzeichen des Genies ausgeben, Zynismus, Zerfahrenheit, Pikanterie und andere Anzeichen von Entartung für vereinbar mit künstlerischer Vollwertigkeit erachten, den Geist grundsätzlicher Verneinung über Leben und Kunst herrschen lassen möchten. Diese Schrift richtet sich gegen alle die, welche noch immer besessen sind von dem Wahn, als gäbe es eine Kunst an sich, losgelöst von Blut und Boden, getrennt von den Bedürfnissen des Lebens, entwurzelt aus der Überlieferung des Geistes und Handwerks. Sie richtet sich gegen das betont verworrene Gestammel, mit dem eitle Wirrköpfe „Tiefe" und „Sturm und Drang" vortäuschen möchten, ebensosehr, wie gegen die l'art-pour-l'art-Auffassung der Durchaus-Problematiker, die hinter technischen „Finessen" oder formalen Lösungen ihre eigene Lebensfremdheit und innere Hohlheit zu verstecken suchen. Diese Schrift richtet sich aber nicht weniger auch gegen alle die, welche da glauben, daß eine politische Absicht oder eine andere gegenständliche oder ideelle Eigenschaft allein oder auch nur in der Hauptsache den künstlerischen Wert eines Werkes bedingt, kurzum, daß Kunst lediglich einen agitatorischen oder sonstwie allein gegenständlich bestimmten Sinn habe.

Möge, wer nur auf Grund falscher Erziehung (weil er inmitten von Scharlatanen aufzuwachsen verdammt war) zu unfruchtbarer Kunstauffassung kam, nachdenken, selbst denken und sich von aufgezwungenem Irrwahn freimachen. Möge er dann helfen, jenes Gestrüpp verhängnisvoll verhafter Zwangsvorstellungen, welche die Kunst vom Volk absperren, auszurotten. Mögen alle Befähigten mithelfen, die deutsche Kunst von

dem Unrat zu befreien, womit Bosheit und Narrheit sie jahrzehntelang beschmutzt haben. Die Säuberung des Kunsttempels von außen her hat ja der nationale Staat bereits durch Maßnahmen unternommen; sie von innen her vollenden zu helfen, nicht durch Zwang, sondern durch Aufklärung und Appell an das Verantwortungsbewußtsein der Einsichtigen, ist der Zweck dieses Buches.

Zuvörderst müssen wir die Öffentlichkeit von zwei Wahnvorstellungen befreien, die noch immer das Verantwortungsbewußtsein und das daraus entspringende Handeln lähmen:

1. Die Kunst ist *nicht* – wie meist geglaubt wird – irgendeine *harmlose* Luxusangelegenheit, die niemand verpflichtet, sondern sie ist eine *politische* Angelegenheit, nämlich eine geistige Macht, welche Kräfte und Fähigkeiten im Volkstum weckt und nährt oder aber lähmt und zerstört, je nachdem, wer und was in der Kunst maßgebend oder mindestens einprägsam wirken darf.

2. Die Tatsachen der Geschichte, auch der Kunstgeschichte sind nicht Auswirkungen des Zufalls oder einer höheren Fügung, mit der man sich einfach abzufinden hätte: „Das ist so die Linie der Entwicklung, man muß sie hinnehmen als etwas Gegebenes."

Vielmehr machen auch in der Kunst Männer die Geschichte, und zwar ohne sich um Entwicklungstheorien zu kümmern. Solche Männer oder „Persönlichkeiten" *können* Helden sein, aber sie *müssen* es nicht sein; denn infolge der Trägheit und der Leichtgläubigkeit der Menge können auch Narren, Schwindler und Verbrecher Geschichte machen, Führer einer Gefolgschaft in den Abgrund werden, um so leichter, je kritikloser die Herde sich ihnen anvertraut. Wir werden also, statt uns von hinterweltlichen „Entwicklungs-" oder „Fügungs"-Theorien umnebeln oder durch den Glorienschein berühmter Namen blenden zu lassen, sorgsam die entscheidenden „Persönlichkeiten" und ihr Wirken betrachten und feststellen, *wohin* sie ihre Gefolgschaft führen und, *was* das für eine Geschichte ist, die sie machen bzw. anrichten.

Wir betrachten auch die Kunstgeschichte der *letzten* Jahrzehnte nicht als eine Folge von Werken und Gestalten, die uns notwendig, gleichsam von einer Vorsehung und zu Recht beschieden gewesen wären, sondern wir suchen hinter den Tatsachen die wirkenden Kräfte und Schwächen auf, ihre Gründe und Daseinsbedingungen. Wir stoßen dabei nicht allein auf einzelne schaffende Geister, sondern auch auf ihre Gehilfen, Anreger oder Nachtreter, auf ein Gewirr verflochtener materieller und ideologischer Interessen von Künstlern, Literaten, Händlern, Museumsleuten; wir stoßen auf Ausstellungsgemeinschaften, Ankaufskommissionen, Presse und Handelskonzerne, kurzum auf lauter Machtgebilde, die keiner Vorsehung, sondern einem Machtstreben ihr Dasein verdanken, deren Wirkung dementsprechend

wenig schicksalhaft, aber um so brutaler war und sein wird, wenn nicht Abhilfe geschaffen wird. Es ist – wie verschiedene, ziemlich ergebnislose Bemühungen zeigen – unzureichend, den Angriff auf die Verrottung der Kunst lediglich gegen die verrotteten Künstler allein zu richten durch lokale Schreckensausstellungen scheußlicher Machwerke ohne rechten Zusammenhang und ohne eingehende Belehrung. Für unser Ziel kommt es nicht auf einen Sensationserfolg bei kunstvergessenen Pharisäern an, sondern darauf, daß entschlossene Kämpfer, Künstler und Kunsterzieher ein umfassendes, klares Bild der Lage erhalten, in die einzugreifen sie verpflichtet sind. Deshalb muß auch der Anteil am Kunstverfall, der den Literaten, Kunstgelehrten, Kritikern, den Ausstellungsleitungen usw. usw. gebührt, hier herangezogen werden.

Freilich beschränkt uns die Bestimmung dieses Buchs – eine Waffe zu sein – auf das nötigste an Namen, Werken und Literatur. Den großen Zeitspiegel des Kulturverfalls zu zeigen oder zusammenzusetzen wäre für viele Doktorarbeiten, ja für mehr als eine Lebensarbeit, eine nötige und ertragreiche wissenschaftliche Aufgabe. Daran können nationale Wissenschaftler obendrein besser Mut und Urteil zeigen, als an weiterer Goethe- und Rembrandtforschung; auch für Ärzte liegt da manches bereit. Wir müssen es hier bei Stichproben und kurz zusammenfassenden Feststellungen bewenden lassen, die eben ausreichen, um uns zu belehren, was heute not tut für die Zukunft. Denn noch wichtiger als die Kenntnis, wie die Kunstentartung – entgegen vielen Fehlmeinungen – tatsächlich zustande gekommen ist – nämlich keineswegs allein aus politischen Tatsachen, sondern aus viel tieferen inneren Gründen obendrein – viel wichtiger ist uns die Lehre, die wir daraus entnehmen, und das Anbahnen der Wege, die nicht nur äußerlich aus dem Sumpf, sondern auch innerlich zu einer Gesundung der Kunst führen.

Erster Teil

Kunstbolschewismus und Kunstanarchie, ihr Wesen und ihre Ausdrucksform

Motto: Laßt uns Schlagwetteratmosphäre vorbereiten, lernt! vorbereitet! übt Euch!
Aus einem Aufruf an alle Künstler, Berlin 1919.

Der Geist der Zerstörung ist ein schaffender Geist!
„Aktion" 1922 S. 564

Es gibt heute Leute, die aus irgendwelchen, teils durchsichtigen teils dunklen Gründen ein lebhaftes Interesse daran haben, Gras wachsen zu lassen über die jüngstvergangenen Gestalten und Ereignisse unseres Kunstlebens. Sie rechnen mit der Gedächtnisschwäche – und verbreiten etwa folgende Weisheit für Ahnungslose:

„Das ganze Gerede vom Kunstbolschewismus ist ja Unsinn" – so sagen sie. „Es hat ja nie einen Kunstbolschewismus gegeben. Nur kunstfremde Spießer und talentlose Künstler haben das Wort Kunstbolschewismus erfunden, um ihre Verständnislosigkeit und Hilflosigkeit gegenüber den notwendigen Problemen der neuen Kunst zu bemänteln. Die Not, die Angst der Katastrophenzeit, die Abkehr von der Verstandesherrschaft, über das Gefühlsleben mit der neuerwachenden mystisch religiösen Vertiefung in das bluthaft bedingte Ich bewirkte bei einigen eine künstlerische Aufgeregtheit, die bisweilen, zumal bei den üblichen Nachläufern, überspannt war. Bei anderen äußerte sich ganz im Gegensatz zu den ersteren ein kühl erwägender, logischer Geist, der Probleme bis auf den Grund ausschöpfte und die vom Impressionismus her mißachtete Schönheit ausgewogenen und durchgeformten Bildaufbaus wieder zu Ehren bringen wollte. Mit Politik hat weder der Expressionismus noch der Futurismus noch der Kubismus irgend etwas zu tun gehabt. Auch der Dadaismus ist nichts als ein bitterer Hohn der Künstler über die traurige Lage der Kunst im Zeitalter der Technik. Die Nachläufer natürlich haben – wie immer – auch der Neuen Kunst geschadet. Dagegen die führenden genialen Köpfe der neuen Kunst sind erhaben über jede politische Verdächtigung, und das Nationale Deutschland wird sie als Führer gar nicht entbehren können. Natürlich ist auch der eine oder andere Künstler politisch rot gewesen, aber das hat mit seiner Kunst gar nichts zu tun. Der Kunstbolschewismus als staats- und kulturfeindliche Richtung ist weiter nichts, als ein Hirngespinst aus Dummheit und Faulheit. Er hat nie wirklich existiert."

Um solchen Irreführungen zu steuern, ziehen wir einige rote Bekenntnisse und Urkunden ans Licht, die – das sei für Zweifler nebenbei bemerkt – selbst da, wo wir, um nicht ins Uferlose zu geraten, kürzen müssen, doch völlig sinngemäß – also durchaus dem ursprünglichen Zusammenhang entsprechend – zitiert werden. Wer also irgendwelche Ungeheuerlichkeiten nicht glauben will, möge die Stellen nachprüfen in ihrer Gesamtumgebung.

„Maler Du willst; Du stürzest die Welt um; Du bist Politiker! Oder Du bleibst Privatmann . . . Malen um des Malens willen ist Ruderapparat im Zimmer."

Das schreibt schon am 25. April 1914 unter dem Titel „Maler bauen Barrikaden" der alteingeweihte Anarchist Ludwig Rubiner in der radikalrevolutionären Wochenschrift für Politik, Literatur, Kunst: „Die Aktion".



Abb. 1. Ludwig Rubiner
Von Wilhelm Lehmbruck
(Aktion 1917, S. 219)

Der Herausgeber und Vorkämpfer dieser „Aktion" war Franz Pfemfert, ein kompromißlos zielstrebiger Anarchist der spartakistischen Richtung (Lenin, Trotzki, Liebknecht, Rosa Luxemburg, Max Hölz). Er duldete in seinem Blatt nur einwandfrei gleichgesinnte Leute. Er griff die weniger zuverlässigen Bolschewisten jener Kreise, welche gelegentlich das Bürgertum umwedelten, um Geschäftsvorteile davon zu erschnappen, genau so fanatisch an, wie die sozialdemokratischen „Verräter des Proletariats" und die „bürgerliche Kanaille". Über die Widersprüche und Anbiederungstaktik der Konjunkturjäger führte er genau Buch und blamierte sie, wo er nur konnte. Im übrigen hat er mit seinem Anhang bereits vor dem Kriege – und erst recht im Krieg – gegen die Lebensbedingungen des deutschen Volkes und die Daseinsinteressen des deutschen Staates gearbeitet, gehetzt und gewühlt. Ein beliebtes Thema, der „Aktion" war im Kriege die aufreizende Kriegsschilderung als Stoff für Miesmacher, soweit die Zensur das zuließ. Von denselben Kreisen wurde die Agitation angetrieben, die zu Beginn des Jahres 1918 jenen bedrohlichen Munitionsarbeiterstreik herbeiführte. In dem von Dr. Will Grohmann bearbeiteten Heft „10 Jahre Novembergruppe" plaudert der Aktionsmaler K. Jakob Hirsch aus der Schule über diese Revolutionsvorbereitungen. Man war sehr stolz auf solche Sabotagearbeit, zumal Franz Pfemfert selbst. So konnte er am 16. November 1918 in der „Aktion" mit Recht schreiben:

„Soldaten! Kameraden der A. S. P.! Freunde der Aktion! Die Revolution, die wir mit unserer unterirdischen Arbeit während der Blutjahre verbreiten halfen, hat begonnen",

und von da ab weiter gegen jede Disziplin und Besinnung im Volk hetzen, selbst gegen die offizielle rote Parteidisziplin der Kommunisten, die er später als Hemmschuh des Revolutionskarrens verdammte. Wer sich also zur „Aktion" bekannt hat durch seine Mitarbeit, dessen können wir versichert sein als eines Anarchobolschewisten bzw. Syndikalisten von hemmungs-

loser „Befreiungs-“ bzw. Zerstörungswut. In dieser Zeitschrift „Aktion“ (1914 Nr. 19) preist Rubiner die „Neue Sezession“ als

„die einzige Kunstgesellschaft, die Gesinnung hat. Man tritt in ihren Kreis und sofort fällt ab .was nur zufällig gekommen ist.“ (Vgl. Abb. 16.)

Rubiner nennt dann Picasso „Politiker“ und Delaunays Werke (ein futuristisch zerkrachender Eiffelturm ist besonders berühmt und oft abgebildet)

„eine Andeutung zum Leben, die schon auf der Leinwand die Häuser, die Entfernung, die Erde erschüttert. Man hat ihm zuzutrauen, daß er Bescheid weiß.“

Der Maler Schmidt-Rottluff, den gewisse Herrschaften uns heute noch als deutschen Nationalhelden und Befreier von französischer Kunstüberfremdung aufschwatzen möchten, ist schon damals – 1914 – nach Rubiners Feststellung

„ein Meister im Enthüllen des vollkommen organischen Seins.“



Abb. 2. Beispiel einer Aktions-Werbe-Postkarte Von Schmidt-Rottluff

Man könnte darüber fast lachen angesichts der Machwerke Schmidt-Rottluffs von damals und späterhin (Abb. 7, 10, 27), wenn nicht noch 1933 im nationalen Staat von einflußreichen „Fachleuten“ erwogen worden wäre, Schmidt-Rottluffs Berufung an die Dresdener Kunstakademie zu befürworten, weil er zu „unsern besten deutschen Künstlern“ gehöre und wenn ihm nicht auch anderweitig eine überraschende Ehre erwiesen worden wäre von einer hohen, aber leider mangelhaft unterrichteten nationalen Stelle. – Für den Bolschewisten Rubiner war die Hochschätzung, welche er Schmidt-Rottluff zollt, unabhängig von Künstlertum oder Deutschtum dieses Meisters der „Brücke“. Ihm genügte es, daß Schmidt-Rottluff schon vor dem Kriege, wie auch während des Krieges und nachher für die „Aktion“ gearbeitet hat, d. h. im Sinne der bolschewistischen Agitation, auch ohne daß er offensichtlich politisch hetzte, oder gerade eben deshalb (Abb. 2, 3). Denn was die direkte Propaganda oft nicht erreicht, das gelingt oft der getarnten Beeinflussung. Daß Herrn Rubiner wie allen Kunstbolschewisten einzig allein an der Agitation liegt, und das Künstlerische als solches ihn überhaupt nicht interessiert, betont er selbst (Aktion 1918, S. 33):

„Der Wahrhaftige des Heute, der Wahrhaftige!, findet ein Schaffen darin, daß er durch ungeheure Bluthaufen hindurch – und selbst an ihnen – den Ausdruck des Menschlichen[1]) verwirklicht. Je nackter, je unmittelbarer er das Menschliche ausspricht, um so

[1]) Was wir unter dem „Menschlichen“ zu verstehen haben im Sinne des Bolschewismus, wird der Leser bald genug erfahren, desgleichen was „Proklamation“ dafür bedeutet.

führender ist er. Die Gesellschaft ist geistig zusammengebrochen. Der Ritus der bestehenden Gesellschaft war die Kunstform. Dieser Ritus hat keinen Sinn mehr.

Das neue Gebild der kleinen, doch zukünftigen Menschheit heißt: die Proklamation."

Zunächst sei an Hand dieser Sätze festgestellt: hier wird, indem Rubiner die Kunst schlechthin als „Ritus der bestehenden Gesellschaft" verwirft, bereits der Weg vorbereitet zu dem, was in der „Aktion" (in Heft 29/30) 1920 Bruno Beye empfiehlt:



Abb. 3. Christus
(Holzschnitt von Schmidt-Rottluff aus „Die Aktion" 1913)

„Es kann gar nicht Kultur genug vernichtet werden wegen der Kultur. Es können gar nicht genug Kunstwerke vernichtet werden, wegen der Kunst. Fort mit der Achtung vor dieser ganzen bürgerlichen Kultur. Schmeißt die alten Götzenbilder um im Namen der kommenden proletarischen Kultur!"

Rußland gab das Beispiel dazu, denn angesichts der Quelle dürfen wir nicht an der Wahrheit dieses Moskauer Berichts zweifeln:

„. . . halb Inspirierter rief Majakowski (vgl. sein Gedicht S. 38 ff.) zu einem Feldzug gegen die bürgerliche Gesellschaft auf, nicht nur in der Politik, sondern auch in eigenen Denken, in der Kunst."

„Schließt die Moderbuden von Theatern, zerfetzt die Schinken von Bildern, werft Eure Kunst auf den Misthaufen, schafft Eure Kunst! Wer Euch in den Weg tritt, den knüpft auf, knallt ihn nieder!"

(„Die Kunst im Roten Moskau". Aktion 1919, S. 747.)

Solche Zerstörungswutausbrüche gab es schon früher. P. Westheim veröffentlicht in seinem Buch „Künstlerbekenntnisse" jenes kulturgeschichtlich wie psychologisch interessante Futuristenmanifest. Darin blähen diese „Künstler" von Eitelkeits Gnaden sich auf bis zum Platzen:

9. Wir wollen den Krieg preisen, diese einzige Hygiene der Welt, den Militarismus, den Patriotismus, die zerstörende Geste der Anarchisten, die schönen Gedanken, die töten, und die Verachtung des Weibes.

10. Wir wollen die Museen, die Bibliotheken zerstören, den Moralismus bekämpfen, den Feminismus und alle opportunistischen, die Nützlichkeit bezweckenden Feigheiten.

. . . Steckt doch die Bibliotheken in Brand. Leitet die Kanäle ab, um die Museen zu überschwemmen. Ha! Laßt sie dahintreiben die glorreichen Bilder! Nehmt Spitzhacke und Hammer! Untergrabt die Grundmauern der hochehrwürdigen Städte . . . Die Ältesten von uns sind dreißig Jahre alt und doch haben wir schon Schätze vergeudet. Schätze

der Kraft, Liebe, Mut und strengem Willen, eilig, im Delirium, ohne zu rechnen, im Handumdrehen zum Atemverlieren ... Auf dem Gipfel der Welt stehend schleudern wir noch einmal unsere Herausforderung den Sternen zu!" (Abb. 13.)

Höher geht's offenbar nicht. Diese knapp 30jährigen Weiberverächter, Schätzevergeuder und Kraftverschwender wurden dadurch nicht ungefährlicher, daß sie statt mit Spitzhacke und Hammer – was zuviel Schweiß gekostet und zu wenig eingebracht hätte – mit Füllfeder und Maulwerk Kulturpolitik trieben.

Das Wutgeschrei gegen alle bestehenden Kunstwerke und alle Überlieferung gehört von da ab einfach zum guten Ton der bolschewistischen Gesellschaft „zukünftiger Menschen".

Der Aktionsdichter Max Hermann-Neiße (Abb. 4) bezeichnet zumal „das bürgerliche Kunstwerk" (für die deutsche Malerei heißt das nahezu alles) als „ein charakteristisches Teilstück der proletarierfeindlichen Klasse".

..... Es gilt pietätlos bis ins letzte den Spuk altererbter Bindungen zu verjagen. (Aktion 1922, Nr. 21/22).

Auch nichtoffiziell bolschewistische Kunstzeitschriften legitimieren ihre „Genies" mit der gleichen Logik, so im Jahrbuch der Jungen Kunst 1921, S. 97, der Kunstschreiber Willi Wolfradt den Malerbolschewisten George Groß:

„Ist nicht in unserer zerrissenen und wüsten, materiell ausgepowerten, richtungslosen Zeit der Künstler ein lächerlicher Anachronismus geworden? Ist nicht Kunst nur eine recht muffige Frucht vom Balkonbäumchen bürgerlich-romantischer Idealität?"

Herr Wolfradt macht sich damit lieb Kind bei Groß und den Herzfeldes, den Bolschewisten des Malik-Verlags mit einer Geschäftsdevise, welche sogar Herrn Pfemfert unwürdig erschien:

„Wir ziehen es vor, unsauber zu existieren, als sauber unterzugehen. Unfähig aber anständig zu sein, überlassen wir verbohrten Individualisten und alten Jungfern. Keine Angst um den guten Ruf." („Der Gegner" 1920/21, S. 401.)

Mit diesem „Gegner" hält es Herr



Abb. 4. Max Hermann-Neiße
Porträt von George Groß

Wolfradt. Denn eben in dieser „Kunstzeitschrift“, in welcher nämlich auch der Verlag Klinkhardt und Biermann seine „Junge Kunst“ inseriert, hören wir die Meinung des Malers Groß höchstselbst:

„Der Begriff Kunst und Künstler ist eine Erfindung des Bürgers, und ihre Stellung im Staat kann nur auf seiten der herrschenden bürgerlichen Kaste sein. Die Titulierung ‚Künstler‘ ist eine Beleidigung. Die Bezeichnung ‚Kunst‘ ist eine Annullierung der menschlichen Gleichwertigkeit ...“ („Gegner“ 1919, Heft 10–12, S. 54). „Wir fordern alle auf, Stellung zu nehmen gegen die masochistische Ehrfurcht vor historischen Werten, gegen Kultur und Kunst.“

Ferner:

„Kunst ist heute eine absolut sekundäre Angelegenheit, heute ist der Künstler gekauft von dem bestzahlenden Jobber oder Mäzen“ (J. B. Herzfelde!) „Dieser Zwischenhandel heißt im bourgeoisen Staat Kulturförderung.“ („Das Kunstblatt“ 1921, S. 11.)

Wie verhält sich nun der klassenbewußte Kunstbolschewist? John Heartfield, der Bruder des Wieland Herzfelde (von George Groß als John der Frauenmörder im Bild verewigt) schreibt im „Gegner“ 1920, S. 196:

„Kunstkommunist werden heißt zwei Phasen durchlaufen:

1. Platz in der Kommunistischen Partei nehmen und die Pflichten der Solidarität im Kampf übernehmen;
2. Die revolutionäre Umstellung der Produktion vorzunehmen.“

Das heißt also agitatorisch zu wirken durch die künstlerische Arbeit im Sinn des Bolschewismus. Wie geschieht das? Wieland Herzfelde faßt im „Gegner“ (1920/21, S. 368) noch einmal das inzwischen längst praktisch erprobte Programm zusammen. Er schreibt:



Abb. 5. „John, der Frauenmörder“
Gemälde von George Groß
(Ararat V 1920)

„Sache der kommunistischen Künstler ist es nun, heute bereits mit aller Intensität daran zu arbeiten, daß die Möglichkeiten, dem Kommunismus mit ihren Mitteln Eingang und Verständnis in allen Volksschichten zu verschaffen, praktischer erprobt werden. Die Wirklichkeit ist – solange die Bourgeosiie noch herrscht – im Sinn des Klassenkampfs grell und unverhüllt zu verdeutlichen, die Moral und Ideologie der Gegenseite ist zu mißkreditieren, für die eigene Ideenwelt ist zu werben. Darüber hinaus müssen die kommunistischen Künstler untereinander Fühlung nehmen, womöglich Fraktionen im Sinne der Partei bilden... Erst die kommunistischen Interessen dann die künstlerischen. In künstlerischen Fragen aber nicht Zwang sondern Beispiel, nicht Diktatur sondern Demokratie. Es versteht sich, daß solch demokratische Kunstjury nicht endgültiger sondern nur vorübergehend taktischer Natur sein soll.

Notwendig sind produktive Vorbilder. Die Künstlerschaft wird die technischen Fragen zurückstellen hinter propagandistischen . . ., daß der Kommunismus vom Staats- und Existenzprinzip zum Prinzip des lebendigen Bewußtsein wird."

Kommunismus als Prinzip des lebendigen Bewußtseins – das bedeutet: durch grellen Augenschein zukünftiger Tatsachen die Bürger einschüchtern und verwirren, die Kämpfer der roten Front hingegen siegessicher machen, oder mindestens bis aufs äußerste aufpeitschen durch bildhafte Verdeutlichung des Agitationsstoffes. Diese Agitation zielt also auf die Feigheit der einen, wie auf den Blutdurst, Haß und Neid der anderen ab. Herzfelde gibt auch Einzelanweisungen und gerissene Ratschläge für das taktische Verfahren. Er schreibt:

(S. 366): „Die Frage taucht auf: An welchen Erinnerungswerten und Komplexen, Vorstellungen, Empfindungen und Sehnsüchten der breiten, vor allem der noch indifferenzierten Massen kann die künstlerische Propaganda im Sinne des Kommunismus anknüpfen, und wie sind sie, die Künstler, von Staats wegen (gemeint ist der deutsche Sowjetstaat! W.) am ehesten dafür zu gewinnen. . . .

Man wird dem Künstler den subjektiven Glauben an seine Eigenmächtigkeit zunächst am besten belassen . . Ein wichtiges Mittel, diesen Glauben nicht zu zerstören (wodurch der Künstler sonst in die Opposition gedrängt und für den Sowjetstaat schädlich würde), ist öffentliche Anerkennung, Kritik in der Presse, Veranstaltung von Preisausschreiben und Ausstellung, Vorlesungen usw., Hinzuziehung von Künstlern zu allerlei begrenzten Fragen, wo sie dann ruhig tonangebend sein können, und so ähnlich. Die Meinung, irgendeine Rolle zu spielen, ist von großer Bedeutung für das Wohlgefühl dieser Kreise, und die ist bei einiger Geschicklichkeit ungemein leicht zu erzielen. (Von mir hervorgehoben. W.)

Damit ist zunächst nur so viel erreicht, daß die Künstler zur Verfügung stehen, d. h. in ihren Augen, daß die Sowjetmacht ihnen zur Verfügung steht.

Der gute Wille, im Sinn des proletarischen Gedankens zu produzieren, wird sich einstellen, sobald es sich zeigt, daß man dann Aussichten hat auf Anerkennung von seiten maßgeblicher Instanzen, auf öffentliche Bekanntheit und dergleichen. Sollten einige wenige konsequente Anhänger des Kapitalismus konterrevolutionäre Propaganda treiben, so wird die Diktatur schon Mittel finden, um sie zu nützlicherem Tun zu bewegen."

Herzfelde ist kein schlechter Psychologe. Die Schwächen und die Not der Künstler und der Literaten wurden nach diesem Rezept mit bestem Erfolg ausgenutzt. Ohne daß es den betrogenen Betrügern überall zum Bewußtsein gekommen ist, haben sie sich vor den roten Wagen spannen lassen, oft selber ahnungslos haben sie ihr Können und ihre Künstlerwürde geopfert, weil sie nur ihren Bissen suchten, ohne die Angel zu sehen. Oft genug allerdings haben sie auch ganz bewußt Agitation getrieben. Herzfelde peitscht die Künstler auf („Der Gegner" 1920/21, S. 306):

„Wer schildert mit der Überzeugungskraft, die nur dem wahren Kunstwerk innewohnt, die Vorgänge in den Fabriken und Bergwerken, in Gefängnissen, beim Kapp-Putsch, den Märzunruhen, in Oberschlesien oder im besetzten Gebiet, in der Reichswehr, im Schoß der Parteien, bei Hölz, in den Krankenhäusern, in den Seebädern, Mörder- und Spitzelzentralen, in den Armen- und Waisenhäusern.,

Wo sind die Bilder, die aufzeigen, wie schön die Welt ist, und wie häßlich die Menschen sie sich selber machen, die dich lesen lehren in jeder Falte deines Gesichts und dem des

Nächsten, ob du oder er Vertrauen verdient oder Mißtrauen. Wer verewigt, was der Mensch nur zu leicht vergißt, alles Grauen und Elend, Verbrechen und Niedertracht, Lüge und Feigheit, womit die Gier nach Besitz das Dasein verseucht hat . . .

. . . Der Künstler, der zu so tiefer und überzeugender Gesellschaftskritik nicht fähig ist, ordne sich der Wort- und Bildpropaganda unter."

Ähnliche Aufrufe waren in der bolschewistischen Kunstpresse schon längst an der Tagesordnung und wurden von Zeit zu Zeit wiederholt, wenn die Künstler nachzulassen wagten, oder sich nicht recht herantrauten an das unästhetische Geschäft.

Oskar Kanehl fordert speziell von den klassenbewußten Malern eine Antikriegskunst:

Aktion 1922, S. 276.

„Geöffnete Schlachtfelder aus Giftgas, Knochen und Blutfarben. Wunden und Leichen, Kranke und Krüppel. Aufgedeckt müßte werden der Hohn der ‚idyllischen' Massengräber . . ., der ganze patriotische Himmel entgöttert . . . Die vollständige Sinnlosigkeit des Tuns und Duldens in Front und Heimat, nicht übersehen die Schweinereien der Etappenzwischenstation, müßte allen, die es mitgemacht hatten, noch einmal, befreit von Vorgesetzten- und Regierungsschwindel, lebendig gemacht und denen, die nachkommen würden, als verabscheuungswürdiges Denkmal gerichtet werden."

Viele Maler, Laien und Kunstbonzen haben sich jahrelang eingebildet – oder so getan –, als ob die schauderhaften Machwerke von Dix und Groß, alle die blutrünstigen Barrikadenkämpfe, Massenmorde und Kriegsdarstellungen Originalerfindung dieser Maler seien, „von der Seele gemalte Erlebnisse, aus innerster Notwendigkeit mit zusammengebissenen Zähnen gestaltet", mit „veristischer Schärfe" oder wie es sonst heißt in den Kritikerergüssen, auf die wir später noch einzugehen haben.

Man wird nun wohl einsehen, daß diese angeblichen Original-Verbrecher-Genies lediglich illustrieren, was politisch verlangt wird, mit einer gewissen Wollust an allem Grotesken und Moritatmäßigen. Man hatte ihnen das Rezept gegeben, unvergeßlich aufzufallen, beachtet und diskutiert zu werden. Die eigentlichen Drahtzieher sind weniger die „führenden Maler" als die verführenden Literaten und Politiker der roten Front. Der uneingeweihte Laie bildet sich meist ein, Kunstbolschewismus sei lediglich ein Verbrechen der bildenden Künstler. In Wahrheit ging die Hetze und Entartung von den Literaten aus – zum Teil sogar von solchen, die heute sich schon wieder, national getauft oder getarnt, Geltung und Einfluß verschaffen konnten –, weil die Bücher, Zeitschriften usw., welche Denkmäler der Literatengemeinheit enthielten, im Verlauf der nationalen Revolution großenteils vernichtet oder wenigstens verschwunden sind. Der nationale Kämpfer indessen muß Bescheid wissen! Raum und Ziel dieses Buches erlauben freilich nur ganz

knappe Stichproben durch die literarische Lebensluft der revolutionären roten Auslese. Damit können wir allerdings die lähmend trostlose, zerquälende und verblödende Wirkung nur ahnen lassen, die Wirkung, welche durch die andauernde Massenhaftigkeit solcher Literatur-Giftprodukte zwangsläufig hervorgerufen werden muß auf jeden, der gutgläubig einige Jahre lang Abonnent der „Aktion", des „Gegner", der „Roten Erde", „Schönen Rarität", „Menschen" usw. gewesen ist. Ewig wiederholen sich dieselben jämmerlichen Privaterlebnisse kleiner Ich-

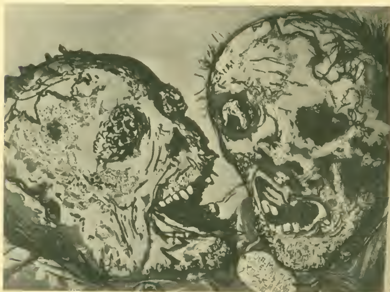


Abb. 6. Radierung von Otto Dix

Aus der im Verlag der Kunsthandlung Nierendorf veröffentlichten Dix-Mappe „Der Krieg". Unter raffinierter Benutzung von allerlei Wirkungsmöglichkeiten der Kaltnadel und Ätztechnik treibt ein besonders befähigter Zeichner bolschewistische Antikriegsagitation genau so, wie es „Die Aktion" verlangt. Mit verbissenem Hohn und jahrelanger Ausdauer stellt sich die Begabung in den Dienst der Bosheit und einer kranken Wollust an Grauen und Ekel.

Menschen, die aus dem gemeinsamen Sumpf heraus annähernd dasselbe Lied quaken, nur mit verschieden hohem Stimmaufwand und verschiedenen Variationen desselben Themas von Klassenhaß, Weltangst, hysterischer Prophetie, echter oder simulierter Geistesstörung, verkrampfter perverser Brunst. Folgende Proben, zum Teil gekürzt, mögen die nationalen Kämpfer aufmerksam studieren und sich ihren eigenen Vers darauf machen:

Die Aktion, 1918, S. 407:

Der Leib.

Blut trägt die Antlitze wie Wasser trägt.
Das Antlitz hat die Ohren an dem Hals.
Das Antlitz-Rad hat von dem Schwung des Alls
Die Ohren rauschend, die das Blut aufschlägt.
Ein Kopf voll Glieder bin ich nicht entmischt:
Den Nasenteil der Form und den Teilarm
Im Schädelsack bei den Subjektenschwarm.
Zum Arm hinaus im Hirne hängt die Hand.
Gott ließ das Meer rauschend in Wellen liegen.
Ich ward gevierteilt und Höllendetail.
Auf einem Auge, einer Wange geil:
Das Hirn wirft einen Mund auf: Gnade! Gnade!
O fingeriger, roter Ich-Zufall.
Ich, das die Zähnedistel so behäutet:
Ich, das der Mund, Altnase so bedeutet:
Das steigt herab. Das will herab ins All.

Paul Boldt

Die Aktion 1917, S. 14: Der neuen Hölle VI. Gesang von Franz Werfel (Jude):

„Im Schoß trug meinen Leib ich, fremde Schwere,
Wie harter Kot hing er an mir hinab,
Und in mir starrte scheußlich träge Sphäre.
Unendliche Verwesung, Stank und Grab –
Dies jubiliert noch – hatte ich vergessen
Jegliche Rührung Lebens, die es gab, . . ." usw.

Zur Abwechslung etwas Prosa; freilich macht diese Abwechslung keine Freude.

Die Aktion, 1918, S. 97:

Fluch der Erde.

In Vergangenheiten zurückgestoßen, sehen wir Sterne weinend ertrinken. Roter Fluß steigt. Sonnen tropfen Blut. Erde würgt Blut. Wir tasten schauernd durch fremde Tage, unbekannte Schmerzen rasen. Pferde schlagen wilde Räume in die Luft. Äther keucht, klirrt, bellt, heult zischende Flüche. Eine Katze, die die Seele meiner Geliebten gefangen hat, kauert irr in mondsüchtigen Straßen. Hände fassen Dornen mit sengender Wollust. Frauenbrüste senken sich an Lippen voller Schaum. Ein Kellner, der um Kupferpfennige bettelt, will einen Mond verschenken. Feuer sprüht an alle Nachthimmel, schändet eine Frau. Schäumenden Tod zum Himmel werfen Vergangenheit und Gegenwart. Haare sind Speere, Augen Löcher voll Würmern und Gewinn. Eine Frau hat Eingeweide in den Händen, will reden, beginnt also:

Lebende!

Ich sah Gott vergehen. Eure Träume sind angeschossene Wölfe. Vereiste Triumphe steigen an. Gott verging. Ich fühle Weiches in den Händen, meine Füße sind rot, mein Haar naß, meine Zähne spitz gefeilt. Laßt uns Taue hinaufklimmen, die an Sternen lose hängen, stürzen, rundes Brausen im Gehirne spüren. Blinkende Morgen schliefen ein, schreiend rote Sonnen erstickten. Nur nicht hier stehen bleiben! Ewigen Wunsch haben! Betrunken rennen, zuckende Wolken in den Armen pressen, Jungfräulichkeiten zerstören. Blasse Flammen zucken Mondgedanken über Sümpfe. – Wahnsinn ist das einsame Lachen der Welt! Ein Meer beginnt auf einen kindischen Berg zu steigen. Zahnradbahnen stürzen entsetzt in Schlünde. – A l l e s G e s c h r i e b e n e i s t g e s c h l e c h t l i c h e T a t! (Von mir hervorgehoben! W.) Ihr wollt Moselwein trinken auf Gottes Vergangensein? Eine Dirne

weint um Gott, alle andern – Atmende – freuen sich. Ich will auch Dirne sein. Betrunkene Knechte an meinem Körper dulden, aber ich will weinen können. Warum winselt ihr Symphonien? Eure Kinder sind weiße Mäuse. Goethe! Antworte! Erotik steht beschämt.
E. Wittenhagen.

Die Aktion, 2. November 1918: Besprechung von Heinrich Schäfers Roman „Gefangenschaft“:

„Der übergroße Druck preßte den Intellekt zur nihilistischen Niedermesserung der nächstliegenden Komplexe, den Gefühlsschleim fetzend, preßte aus dem zermalmten Brei des Ichs in Empörung den Dämon hervor, als ein Brecher die brechende Zeit niederprasselte und in der Nacht chaotischer Auflösung den glühenden Pharos der Weib-Idee, seines Gegen-Ichs, umklammerte und ihn vernichtend in gewollt unfruchtbaren Orgasmen sich selbst zu Tode zerstörte.

. . . .

Liebe zur ganzen Welt schoß überschlagend zusammen zu satanischem Haß, zischend gegen Sein und Seiendes. Freiheit maniakalisch verkrampfte selber sich zu grausamer Verkerkerung. Getriebenstes Leben mußte in der Idee der Mutter selber sich Vernichtung suchen.“

Ähnliche perverse Entladungen finden sich in den anderen Zeitschriften, Almanachs dieser „zukünftigen Menschen“ überall. Ärzte seien z. B. auf den Blutrausch „Byzanz“ hingewiesen (Januarheft der Zeitschrift „Die schöne Rarität“ 1919). Zwei Aktionslyriker, welche schon während des Krieges Herrn Franz Pfemferts Vorbereitungen der bolschewistischen Revolution unterstützt haben, mögen den roten Reigen schließen: Wilhelm Klemm und der medizinische Dichter Gottfried Benn.

Aktion 1914, Nr. 8, Wilhelm Klemm aus „Tante Lina“:

Ich selber bin das Vieh. Ein Kampf mit Tritten
das Sofa kracht. Schon klafft ein Hals durchschnitten.
Das Großartigste ist doch das Blut.

Gottfried Benn dichtet im „D-Zug“ der Menschheitsdämmerung, Symphonie jüngster Dichtung, Herausgeber der Jude Kurt Pinthus, Rowohlt-Verlag 1920:

„Eine Frau ist etwas für eine Nacht
und wenn es schön war, noch für die nächste.“

In der Aktion 1913, S. 640:

„Du machst mir Liebe: blutegelhaft
Ich will von Dir.“

Ebendort schwärmt die Jüdin Else Lasker-Schüler zu einer Porträtzeichnung, die sie gemacht hat, von Benn:

„Eine Mücke bin ich und spiele immerzu vor seinem Gesicht. Aber eine Biene möchte ich sein, dann schwirrte ich um seinen Nabel. . . . Gottfried Benn ist der dichtende Koschka.“

Das ist eine geradezu genial gezogene Verbindungslinie zwischen dem Maler des gehäuteten Hammel, der sich (laut Westheim „Künstlerbekenntnisse“ S. 243 ff.) von einer befreundeten Dame eine lebensgroße Fetischpuppe mit raffinierten lüstern-zynischen Anforderungen in bezug auf



Abb. 7. Beispiel „unpolitischer", „deutscher" Ausdruckskunst aus dem roten System

Fleischähnlichkeit herstellen läßt – zu dem Dichter des „Fleisch", „Gang durch eine Krebsbaracke" und ähnlicher Ekelhaftigkeiten über „Das Fleisch ist flüssig, gieß es wie du willst um dich". Wir verzichten auf die Anführung seiner Aktionslyrik zugunsten eines Gedichts aus der schon erwähnten „Menschheitsdämmerung":

Synthese
von Gottfried Benn[1]).

Ich bin gehirnlich heimgekehrt
Aus Höhlen, Himmeln, Dreck und Vieh.
Auch was sich noch der Frau gewährt
Ist dunkle, süße Onanie.

Ich wälze Welt. Ich röchle Raub
Und nächtens nackte ich im Glück.
Es ringt kein Tod, es stinkt kein Staub,
Mich Ichbegriff zur Welt zurück.

[1]) Daß dieser noch eben rechtzeitig zur NSDAP. herübergewechselte Kulturbolschewist heute (1936!) eine wichtige Stelle als Schriftwart in der Literaturkammer innehat und sich nicht scheut, seine Machwerke von neuem auf die Öffentlichkeit loszulassen, veranlaßte „Das Schwarze Korps" zu einer Enthüllung, die leider nicht den Erfolg zeitigte, den die SS für ihre redliche und berechtigte Kritik hätte erwarten dürfen.

Zu Abb. 7:

Die Abbildung 7 kennzeichnet bereits eine ruhmreiche Auslese, zehn auch heute noch einflußreiche, sogenannte „Deutsche Führer" zur Entartung.

Die Namensangaben jener „Weltberühmten", die das Ansehen der deutschen Kunst im Ausland vertraten, mögen unsre Leser warnen, ihr Kunsturteil auf Lobpreisungen wildgewordener „Gelehrter" und Museumsfachleute zu gründen, statt auf den Augenschein und die eigne innere Stimme:

Name des Verfertigers	Titel des Werkes, dem die Gestalt angehört	Herkunft des Bildes
1. Emil Nolde („religiös")	Christus und die Sünderin	Nationalgalerie Berlin „Das Kunstblatt" April 1930
2. Emil Nolde (profan)	Weib und Mann	P. Westheim, Künstlerbekenntnisse
3. Schmidt-Rottluff	Christus u. die Ehebrecherin	„Junge Kunst", Klinkhardt und Biermann
4. Otto Müller	Akt	Blätter der Galerie Möller
5. Karl Hofer	Mädchen mit Kerze	Jahrbuch Junger Kunst 1924
6. Max Pechstein	Sitzendes Mädchen	Walther Heimann: M. Pechstein
7. Paul Klee	Grieche und Barbaren	Der Ararat, V: 1920, Verl. Goltz, München
8. Christian Rohlfs	Groteske (Stickerei)	„Junge Kunst", Klinkhardt und Biermann
9. E. L. Kirchner	Studie: Frau und Mädchen	Westheim: Europa-Almanach
10. Max Beckmann	Die Nacht	Ararat 1921 Nr. 11.

Alle diese Meister durften noch $3^1/_2$ Jahre nach der Machtübernahme mit harmloseren Nebenwerken in der repräsentativen Staatsgalerie des 3. Reiches (Kronprinzenpalais Berlin) als die führenden deutschen Künstler weiter repräsentieren!

Das ist zugleich die Synthese der bewußt bolschewistischen Literatur, unter deren Einfluß die junge Künstlergeneration roter Richtung geschaffen hat. Kein Wunder, daß die vorstellungsbefähigten Hirne und leicht reizbaren Temperamente oft genug überschnappten. Diese zersetzende, bewußt auf Zerstörung gerichtete Literatur wurde noch gehörig ergänzt durch die futuristisch dadaistischen Gedichte und Prosamachwerke zwecks überpolitischer Verblödung der Gehirne durch einen Dauerfaschingstrall. Man glaube nicht, die Künstler hätten sich um diese Literatur nicht gekümmert. Als ich 1920 auf die Dresdener Akademie kam, erhielt ich bald genug ein paar Hefte von der „Aktion" zu meiner Bekehrung. Ein paar Leute erhielten die „Aktion" zugestellt und gaben sie in ihrem Bekanntenkreis herum, so daß praktisch fast die ganze Akademie davon zehrte und vergiftet wurde. Daß seitens der Professorenschaft etwas dagegen geschehen wäre, ist mir nicht bekannt. Mir selbst genügte ganz abgesehen von dem politischen Inhalt dieser zwei Hefte diese erste Probe neuer Dichtung vollständig, um ohne Sehnsuchtsqualen für vierzehn Jahre zeitgenössische Lyrik zu meiden. Ich bedaure heute, mir damals nicht Notizen gemacht zu haben über die Tischgespräche, die man an der mensa academica über das Thema: Kunst und Staat, Kunst und Publikum und Künstler und Weib von den tonangebenden Persönlichkeiten, den „Hoffnungen" der Akademie hören konnte. Sie waren nicht eben zurückhaltend, sondern tief aufschlußreich. Und die „Aktion" wurde als Quelle der Weisheit dort noch öfter zitiert als die Bibel. Indessen verzichten wir auf persönliche Erinnerungen zugunsten objektiven Beweismaterials.

Die Zeitschrift „Menschen" (gemeint ist natürlich die neue rote Art) bestätigt uns durch Pol Michels etwas, von dem wir angesichts der roten Dichtung insbesondere seiner eigenen wohl schon überzeugt sind (1921, Juniheft): „Der Bereich der Politik ist mit erotischen Elementen durchsetzt." Ebendort schreibt im nächsten Heft Iwan Goll: „Glückliche Barbaren ihr (Russen) Besitzer eines Urbluts! Wir Europäer brauchten verjüngte Natur . . . Pfiffe aus dem feixenden Mund – Urdichtung." Iwan Goll, Pfemferts alter Kampfgenosse, greift damit an die Niere der Neuen Kunst. Er beschlagnahmt als geeignet für den Bolschewismus nämlich alle die „Ur"-Scheußlichkeiten, die viehisch rohen Untermenschengestalten, mit welchen uns nicht allein außerdeutsche Kunstbolschewisten angewidert haben, sondern auch angeblich unpolitische „Deutsche Ausdruckskünstler". (Vgl. Abb. 7.)

Die knallroten Kunsthändler von östlicher oder internationaler Einstellung mögen mit ihren Schützlingen und Lieblingen von damals selig werden. Sie besitzen deren Bilder politisch und künstlerisch zu Recht. Sie mögen im Ausland den Ruhm in Bargeld umsetzen, den sie ihren Freunden antrompetet haben.

Die ganzen Chagalls, Archipenkos und was sich um sie scharte, sind nur noch Kuriosa. Indessen, daß gerade Nolde heute wieder zum unentbehrlichen Führer des nationalen „Deutschen Stils" ernannt werden soll – wie einige offenbar ahnungslose nationale Männer es wünschen, dazu liegt wirklich kein ersichtlicher Grund vor. Weder Goltz[1]) noch Nierendorf[2]) noch sonst irgendein unter roter Flagge segelnder Händler würde Noldes Bilder überhaupt nur verfrachtet haben, wenn ihnen auch nur ein Hauch deutschen gesunden Geistes entströmt wäre. Kein roter Hahn hätte nach Nolde gekräht, hätte er nicht zum ganzen Kunstsystem von damals mindestens stillschweigend gepaßt. Gerade Nolde[3]) steht wie der rote Dr. Paul Ferdinand Schmidt im Cicerone (August 1923) richtig sagt: „im Mittelpunkt der ersten großartigen Erhebung, im Zentrum aller Schnittlinien deutscher Ausdruckskunst" – nämlich der Ausdruckskunst von 1923, der schlimmsten Inflationszeit an Werken unsagbarer Widerwärtigkeit. Seine Aquarelle von Blumen usw. würden ihm diese zentrale Stellung niemals verschafft haben, sie allein wären für die roten Kunstbonzen von damals nicht der Ereiferung wert gewesen. Nein, „das Psychologische" wurde gerühmt

NIERENDORF KÖLN
NEUE KUNST
GÜRZENICHSTRASSE 16

Verlag der Graphik von Kandinsky und Dix
Ankauf ***Verkauf***
Gemälde, Aquarelle u. Graphik von Campendonk, Chagall, Dix, Gleichmann, Grosz, Heckel, Klee, Kandinsky, Kirchner, Marc, Otto Mueller, Paula Modersohn, Schmitt-Rottluff, Speier, Emil Nolde

Plastik und Graphik von Archipenko und Lehmbruck

Neue Kunst Hans Goltz
MÜNCHEN / BRIENNERSTRASSE 8

Archipenko	Kars	Marc †
Davringhausen	Kogan	Nolde
Eberz	Kokoschka	Pechstein
Grosz	Klee	Scharff
Heckel	Kubin	Schrimpf
	Lehmbruck †	Seewald

Handzeichnungen / Aquarelle / Graphik
ANKAUF UND VERKAUF

Zwei Reklameleisten des roten Handels

[1]) Goltz ist Herausgeber des roten Kunstblatts „Ararat".
[2]) Die Galerie Nierendorf siedelte später nach Berlin, eröffnete dort den politischen Salon Klub 1926, als Rendezvousplatz für Kommunisten mit Bürgerlichen. Pfemfert eingeladen, lehnte diese gemischte Gesellschaft ab.
[3]) Vgl. Abbildungen 7, 37.

und das Urhafte. Wir werden später auf diese Nolde-Groteske zurückkommen. Das „Urhafte", Ungeistige (im Sinne der Abwesenheit gesund-geistigen und gemütstiefen Ausdrucks), das Wider- und Nieder-Rassische entsprach dem Wunschbild der roten Herren. Das war der Grund zum Erfolg aller derer, die sich darauf verstanden, es sinnfällig zu machen.

Die hochtönenden Redensarten ergänzten solche Machwerke:

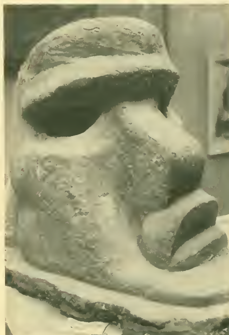


Abb. 8. Antlitz des „Neuen Menschen" des wieder „urhaften" Überwinders der Rassengrenzen – „gestaltet" von O. Freundlich, einem regen Mitarbeiter der Aktion

Die Aktion, 1917, S. 602: Das Kommende Reich, Verfasser Otto Freundlich:

„Heute aber stehen wir außerhalb und über der Geschichte jeder Art. Das müssen wir, denn wir sind reif geworden zu dem An-Sich unserer Weltbestimmung."

A. F. Gruenwald.
(Aktion XII 1919.):

„Schönheit und Edles schlagen wir aus eurer Welt. (Von mir hervorgehoben. W.) Wie wollt ihr denn von Welt sprechen, die ihr zu haben seid wie die Weiber.

. . . .

Wir machen kein Hehl aus der Gewalt, wir sind die rechten Vergewaltiger! Wo wir gingen, kann bloß Neues wachsen, da blieb nichts Altes, das wir schonten.

Ja, bald ist es so weit."

Der Kunstprofessor Georg Biermann, der Herausgeber der üblen „Jahrbücher junger Kunst" und der Monographien daraus, sowie der Zeitschrift Cicerone (allesamt im Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig), jener stärksten Quellen aller Kunstverseuchung, predigt in gelehrt-dürren Worten denselben Text (Kunstwende. Die neue Kunst als soziologisch-psychologisches Problem, Verf. Georg Biermann, Junge Kunst, 1921, S. 281):

„Diese Kunst, deren Sphinxantlitz vielen noch unfaßbar und geheimnisvoll das Werden dieser Zeit überschattet, ist für uns Ausdruck und Niederschlag all dessen, was an geistig-dynamischen Kräften die Menschheit von innen her bewegt. Sie ist in diesem Sinne ebensosehr soziologisches Phänomen wie Widerschein einer neuen Ethik, die einem sich sichtbarlich vorbereitenden neuen Gemeinschaftsideal der Menschheit die Wege weisen will. Sie ist – mit einem Worte gesagt – seelisch tief verankert in jenem Urgrund menschlich-geistiger Gemeinsamkeiten, aus denen sich heraus auch politisch und sozial einmal in nicht zu ferner Zeit das Bild jener neuen Erdgemeinde entwickeln wird, die vielleicht eines Tages so glücklich ist, Grenzscheiden

zwischen Völkern und Rassen niederzureißen, um über allem Trennenden hinaus das letzte und höchste Ziel wirtschaftlicher und geistiger Gemeinsamkeiten zu finden. (Hervorhebungen von mir. W.; vgl. Abb. 7, 23, 26, 27, 29!!, 30, 31, 32, 34, 37, 39, 40.)

Heute – 1935 – verlegt sich derselbe Biermann auf die „Deutsche Kunst" des Angelsachsenverlages, als „Brücke zur Muttererde Deutschland". Er predigt nicht mehr der „Erdgemeinde" – Grenzen zwischen Rassen und Völkern niederzureißen –, sondern zum „Volksgenossen"! Jedes Chamäleon könnte Herrn Biermann um seine Anpassungsfähigkeit beneiden!

Die „Neue Kunst" ist also die Kunst der Vorbereitung des Bolschewismus. Das Wort „Neu" oder „Jung" in Verbindung mit Kunst wirkt suggestiv auf jeden, der vom Fortschrittswahn oder von Sensationslust befallen ist. Veraltet zu sein, heißt für den Künstler lebendig begraben sein. Das Wort „Neue" Kunst zwingt also den Künstler, nicht hinter der Entwicklung zurückzubleiben in seinem Schaffen, auch nicht abzuspringen von der Linie, welche mit dem Wort „Neu" oder „Jung" vorstellungshaft verbunden ist. Es ist kein geringer Grund zum Erfolg der Kunstbolschewisierung, daß es den Bolschewisten gelang, diesen Begriff als Symbol für die unausbleibliche Kunstentwicklung in ihrem Sinne zu verwenden. So sicherten sich die Kunstbolschewisten von vornherein die Entscheidung darüber, ob ein Künstler als „zeitgemäß" oder gar „zukunftsreich" gelten durfte oder nicht. In der Aktion taucht der Begriff „Neue Kunst" im Sinne dessen, was wir heute als „Entartete Kunst" ansehen, schon 1914 auf. Dort prägt ihn (S. 415) der „deutsche" Dichter Däubler, der daselbst Picasso preist:

„Die Neger wurden seine Lehrer ... Sein wirklicher Stil mußte da beginnen. Er schleppt seinen vorgeburtlichen Raumanschauungszwang mit sich fort."

Vorher wird das Wortgebilde etwas anders gebraucht. Walter Serner schreibt in der Aktion 1914, S. 142: Das Befreiungsbedürfnis ist

„das Herz der Neuen Kunst. Sie ist wie alle wahrhaft große Kunst eine Umgehung des Selbstmords."

Später wird der Begriff Neue Kunst immer enger gefaßt und schärfer gerichtet im bolschewistischen Sinn:

„Jeder, der die geistige Struktur der Neuen Kunst und damit seiner Zeit erfassen will, kann in der Aktion das ABC der Moderne lesen."

„Blätter für Kunst und Kritik". Beilage z. Kölner Tageblatt, Okt. 1916.

Noch deutlicher entströmt der Duft, der dem Begriff „Neue Kunst" eigentümlich wird, einer anderen roten Kunstzeitschrift: „Der Kunsttopf", Juli 1920, Heft 1, Verlag Neuendorff & Moll, zugleich Verlag der „Bücherei des Proletkult", der uns noch beschäftigen wird. Dort äußert sich B. W. Reimann zur Kunst:

„Neue Kunst birgt Verheißung. Sie verkündet in ihrer Motion die anarchistische Freiheit, die endgültig zur ewigen Ordnung heranwächst .... Die Kunst flammt auf in Ungeheuerlichkeiten. Spricht durch sich selbst für alle ohne trübende Vermittlung, vernichtet kleinlich Sehnsüchtige."

Angesichts dieser Sintflut der anarchistischen Freiheit gab es keine Rettungsmöglichkeit und keinen Daseinsort für Vernunft und Gesundheit. Denn herab vom „Ararat“, dem die Arche Noah mit dem zum Überleben des Kunstrudels erwählten Getier zustrebt, verkündet Herr L. Zahn (Ararat IV, 1920):

„Ungewiß, was der Sieg des Neuen bringen soll. Entschieden nur die Verneinung und Sinnloserklärung des Alten. Alle jungen schöpferischen Kräfte haben sich vereinigt zum Werk der Zerstörung des Alten, aber auch in der Hoffnung auf den Aufbau eines neuen Lebens, einer neuen Kunst.“ (Abb. 9, 10.)

Das ist kunstbolschewistische Aktion



VERLAG · DIE AKTION · BERLIN-WILMERSDORF

Abb. 9. Holzschnitt von F. M. Jansen

Doch ist dies nicht etwa die einzige Formensprache, deren sich der Bolschewismus bedient hat. Vielmehr gehört zu seinem Wesen außer den Ausbrüchen von Haß, Wut und Ekel als angeblicher „Wahrheit“ und als Normalerscheinung noch der Kult der Geisteskrankheit als einer „interessanten“ Angelegenheit und jene Spitzfindigkeit und kaltschnäuzige Theoretisiererei über „Probleme um ihrer selbst willen“. Diese Planwirtschaft vom grünen Tisch aus, die Experimentierwut ohne Sicherungsmaßnahmen gegen daraus etwa entstehendes Unheil, diese rein technische Regie im Sinne einer blutleer logischen Gehirnakrobatik ist das Erbe, das die Führer der bolschewistischen Revolution ihrer eigenen bürgerlichen Vergangenheit und der Verjudung verdanken. Denn die ersten Anstifter des Bolschewismus kommen ja gar nicht aus dem Volk, aus russischem Blut und Boden, sondern sie sind irrlichternde Juden, entgleiste Bürgerliche, entwurzelte Intellektuelle einer international kosmopolitisch denkenden, abgestandenen Gesellschaft von Individualisten aus Prinzip. Vielfach wurden sie Anarchisten aus Geltungsdrang, Sensationslüsternheit, Mangel an vernünftiger Arbeit. Ihr Kollektivismus ist eine Art politisches Schäferspiel, ein Selbstbetrug, eine Koketterie mit dem Gegenteil ihres wahren Wesens. Ihr wirkliches Wesen nämlich ist ein hemmungsloser Ich-Kult, unterstützt durch schamlos-neugierige Selbstbeobachtung und eine neurasthenische Bockigkeit, zu deren Rechtfertigung alle überspitzte

Logik herhalten muß, so daß der Geist dann wirklich als „Widersacher der Seele" bis zu deren Abtötung benutzt wird.

Die bildkünstlerische Äußerung dieser geistigen Beschaffenheit ist die sogenannte abstrakte Kunst der Futuristen, Kubisten und Konstruktivisten. Es ist ganz gleich, ob diese Künstler aus Paris, New York, Rom, Berlin oder Moskau stammen. Ihre Ausdrucksweise ist international intellektualistisch bedingt. Sie sind und bleiben bürgerliche Fatzken, einerlei ob sie gestern mit dem Bolschewismus liebäugelten oder heute mit dem Faschismus paktieren. Sie kamen weder mit den Massen des roten russischen Proletariats in innere rechte Verbindung, noch werden sie jemals das faschistische italienische Volk erfassen können in seinem Gefühl. Angesichts der Kunstekelhaftigkeit hatten wir es mit der Hefe der Völker zu tun, mit gebrochenen oder verrohten Instinkten, zumal mit sexueller Entartung oder mit Verbrecheranlagen oder irgendwelchem Trieb dorthin. Dagegen schwimmt in den abstrakten Künsten der Abschaum eines vergärenden Bürgertums auf dessen Oberfläche dahin. Eine müde, überzüchtete oder fieberkranke Geistigkeit ohne Verbindung mit tieferem Erleben, ohne Wurzeln in Heimat, Volk und Art wendet sich an den Weltsnobismus. Für die Verkünder des Bolschewismus hatte diese abstrakte Kunst nur zeitweilig und bedingten Wert, weil die Intellektuellen unter ihnen oft aus den gleichen Snobkreisen heraus stammten und sich – das kennzeichnet ihre mangelnde Kenntnis des Volkes – allen Ernstes einbildeten, die Volksseele mit abstrakten Machwerken revolutionieren zu können. Auf Grund dieses Irrtums berief die intellektualistische Sowjetregierung den kühlsten abstrakten Künstler, zugleich den spitzfindigsten Theoretiker, als eine Art von Reichskunstwart nach Moskau, nämlich den ehemaligen Futuristen und späteren Konstruktivisten Kandinski. Die abstrakte Kunst erhielt damit den roten Segen als Staatsangelegenheit.

Und das ist die „Neue Kunst" des roten Untermenschentums



Abb. 10. Originalholzschnitt von Schmidt-Rottluff. (Aktion 1918)

Herwarth Walden – Pfemfert nennt ihn Levien-Walden – hatte schon



Abb. 11: 1. Rudolf Bauer: „Sinfonie“. Maiausstellung 1925. – 2. Hans Haffenrichter: „Der Boxer“, Holzplastik. Dezemberausstellung 1923. – 3. Wilhelm Wulf: „Der Soldat“. Dezemberausstellung 1923. – 4. P. Fuhrmann: „Traum“. Dezemberausstellung 1925. – 5. Oskar Schlemmer: „Figur“. – 6. Moholy Nagy: „19“ Gemälde. Ausstellung 1923. – 7. Bela Kadar: „Liebeswerben“. Ausstellung 1926. – 8. Adolf Küthe: „Jeder wird nur einmal geboren“. 150. Ausstellung 1926

„Man glaube an die Kunst und sie wird vor leiblichen Augen auferstehen“ (Walden: Einblick in Kunst). „10. Gebot für den Maler: Du sollst das Publikum nicht für dümmer halten als Dich selbst.“
(Otto Pankok. Das junge Rheinland. 1928)

vor dem Kriege unter der futuristischen Parole „Neues um jeden Preis" einen Haufen von Windgeistern und Windbeuteln zum „Sturm" zusammengeblasen. (Liste im Anhang!)

Es wurde eine kunstrevolutionäre Bewegung daraus, der auch Kandinski entsprang, nachdem er eine romantisch angehauchte Theaterdekorationsmalerei, die keinerlei Aufsehen erregen konnte, verlassen und die „gegenstandslose Welt" ausgebrütet hatte. Mit Kandinskis Erfolg in Rußland wurde der „Sturm" auch bei uns von den roten Machthabern überall als zugkräftig angesehen und nahm an Umfang und Stärke zu – bis er von Moskau selber abgeblasen wurde, und zwar auf ausdrücklichen Wunsch der roten Arbeiterschaft, der die abstrakte Kunst weder Vergnügen machte noch Begeisterung für den Bolschewismus einflößte (vgl. Kunst und Künstler 1932, S. 332).

Für die Futuristen und sonstigen Abstrakten der „Sektion Deutschland" war das ein tödlicher Schlag. Man hatte sich umsonst gequält in der Hoffnung auf das ersehnte Sowjetdeutschland nach russischem Vorbild. Nun versagte gar das Vorbild. In „Kunst und Künstler" (Verlag Bruno Cassierer) 1932, S. 91, heißt es:

Im Sommer 1929 sahen wir in Köln mit geteilten Gefühlen eine Ausstellung offizieller russischer Kunst, die einer Vorkriegs-Glaspalastausstellung so ähnlich sah wie ein Ei dem andern. Wie kam dies? Der offizielle russische Kommissär teilte uns mit, daß die Arbeiterschaft, unzufrieden mit jener Kunst, die sie ‚Problemkunst' nannte, durch Abstimmung dekretierte, daß man Stilleben, Landschaften, Bildnisse und Historienbilder wünsche. . . ."

Was wird nun aus der russischen Kunst im Sowjetstaat? Wir hören weiter Herrn Born:

„Ihre Funktion besteht darin, die sozialen Energien zu steigern. Sie wird zunächst zum Instrument des Klassenkampfes. . . ."

„Wie gelähmt plagen sich die Maler mit den vorgeschriebenen Barrikadenkämpfen, Demonstrationen und lehrhaften Szenen aus dem Leben des Sowjetbürgers. Das Resultat dieser krampfhaften Bemühungen ist ganz einfach ein Rückfall in die ödeste Akademie. Anton von Werner feiert seine Auferstehung im feindlichen Lager . . . ."

Das dient vielleicht zur Beruhigung derjenigen Geister, die heute sich vom nationalen Staat vergewaltigt fühlen und sehnsüchtig der vermeintlichen künstlerischen Freiheit im Sowjetstaat nachhängen.

„Bourgeois-Nihilismus", so nennt der Erzbolschewist George Groß (Das Kunstblatt 1921, S. 11) die kunstrevolutionäre Atelierproblematik. Damit sind die Abstrakten denkbar treffend gekennzeichnet und als ernsthafte Revolutionäre im bolschewistischen Sinne ebenso erledigt, wie sie für das nationale Deutschland lächerlich sind. So blieb diesen verhinderten Bolschewisten fortab nichts übrig, als eine tüchtige Portion konkreten Widersinns, Krankheit, Schmutz oder Klassenhaß als gegenständliches Element in die ungegenständliche Kunst einzuschmuggeln, um wenigstens noch etwas revolutionären Geist zu zeigen. Das taten die Dadaisten. Oder aber

die Abstraktionen sackten dahin ab, woher ihr erster Aufstieg kam, zur Dekoration, zum Kunstgewerbe. Lediglich die italienischen Futuristen benutzten einen glücklichen Zufall, um wenigstens ihre Fäuste zum besten des faschistischen Staats einzusetzen, so daß zum Dank dafür der Futurismus als faschistische Kunst anerkannt wurde. Die Beispiele der italienischen Futuristenausstellung 1934 in Berlin ähneln denen unserer verhinderten Bolschewisten indessen so, daß wir nur hoffen können, daß eine Neuauf-



Abb. 12. „Flieger des Weltalls" von Prampolini
Auferstehung des internationalen Futurismus und Dadaismus im faschistisch-nationalen Gewande



Abb. 13. Der Dichter Marinetti, Kunstwart im faschistischen Italien, einst geistiger Führer des internationalen Futurismus, „plastisches Gemälde" von Mino Rosso
(Atlantik-Foto)

Von der Ausstellung Aeropittura, Berlin 1934

lage dieser Absonderlichkeiten unserer Kunst erspart bleibt. (Abb. 12 u. 13.) Die nationale deutsche Kunst steht auch vor bedeutsameren Aufgaben, als es eine „Verherrlichung der Geschwindigkeit" ist, die die Maler anderer Nationen interessieren mag.

So könnte der abstrakte Versuchsbolschewismus und „Bourgeois-Nihilismus" unsere Beschäftigung damit kaum noch lohnen, wenn er nicht ein so vorzüglicher Prüfstein für die Narrheit von Künstlern und Kunstsnobs wäre, zumal für die Dummheit oder Unverschämtheit oder Feigheit der Kunstschriftsteller, Museumsleute, Händler und Gelehrten, die sich auf dem Grund und Boden dieser Albernheit getummelt und angesiedelt haben und jetzt so tun möchten, als hätten sie zeitlebens deutsche Kunst geschaffen

bzw. gefördert. Deshalb wollen wir wenigstens ein paar „Sturm"-Helden und Dada-Stammler aus der Zukunftskunst der Zeit von dazumal anprangern, wenigstens bruchstückweise: Sturmbücher XIV. Jungfrau von Lothar Schreyer[1]), Kunstkritiker in Westheims Kunstblatt, 1917 (eine Probe):

„Blut mich schwestert
Schoßt die Scham
Du Schoß Du Blut
Frucht aus Frucht
Ängstet ekelt schämt
Dich Scham, Dich Schoß
Schwester Dich Blut."



Abb. 14. Karl Erdmann „Mutterschaft", Juryfreie Kunstausstellung, Berlin 1925
(Atlantik-Foto)

Sturm-Abende – ausgewählte Gedichte (Kurt Liebmann):

Ich werde aufgepeitscht.
Meine blühende Hirnwiese zertrampeln johlende, kugelnde Teufelchen
Um meinen Schädelberg kreisen krächzend blauschillernde Geheimnisvögel
Kreisen. Kreisen.
Mein Bett heult. Zimmer schwankt. Spiegel bläkt, Stühle tasten, Lampe tanzt.
Hände würgen, Kehlen lachen, Fetzen zerschlagen mich
Ich steile zischend grünflimmernde Schlange aus raschelnden Bettlaub.
. . . . usw. usw. Dann:
Bade taumelnd im Licht tausend von schwindelndsten Felsen
Kreischend niederfallender Mädchenleiber
Krieche unter die jungrunden Brüste der Schönsten.
Wir wiegen in Ästen dunklen Granatbaums.

[1]) Derselbe Schreyer macht jetzt im Dritten Reich in katholisch-mystischem Stil in Kunstbelehrung, und das ist wohl kein Zufall. (Zum Sturm-Schreyer vgl. S. 45.)

Der Schriftsteller Pol Michels („Menschen" 1921, S. 26), dem „der Bereich der Politik mit erotischen Elementen durchsetzt" ist, erkennt nichtsdestoweniger die Schwächen dieser Dichtung des untergehenden Abendlandes. So hofft er auf Russen und Neger:

„Die Stimme des Anklägers ist kraftlos, und er findet nicht die steilen Sätze hochgeschraubter, unerläßlicher Verfluchung. Die Zeit ist morsch und fallbereit . . . Der russische Mensch wird Rettung bringen, so er sein gewaltiges Schicksal überleben wird. Ein Negerstamm mag das auserwählte Volk des Herrn sein.

Zweck unserer Prosa ist einzig und allein, die Ohnmacht des okzidentalen Pathos greifbar zu machen."

Für das orientale Pathos der neuen Menschen, der Vernichter des okzidentalen Pathos, zeuge als Prosaprobe ein Bruchstück aus der Monatsschrift für Kunst und Kultur „Die Rote Erde" 1919, Heft 1. Der Herausgeber, Dichter Karl Lorenz:

An unsere Freunde!

„. . . Seid uns willkommen im großen Raum reicher Arbeit! Unsere Tat sei das gewalthaft durchleuchtete Dröhnen neuen Menschentums! Also segnen wir unseren Brunnen mit der Erhabenheit leuchtender Bedeutung!

. . . Es werde Erde! Es werde Mensch! . . . Mensch sagen wir! Nur Mensch! Erde sagen wir! Nur Erde! Alles muß werden, wird werden! Also hämmern wir, glühen und sprühen wir, schwenken wir Pinsel und Kohlestift, führen wir die Feder! . . . Unser Wort ist Licht! . . . Unser Herz pocht schon! Wir glühen, wir sieden und schäumen! Unsere Seele ist, nicht mehr hier, schon die Dortseele! Die glücklächelnde, glutüberschäumte Morgenseele. Die Stunden des Tages knieen ermordet zu unsern Füßen! . . ."

So wird der Tagedieb zum Tagemörder! Vom gleichen Verfasser ein Stück Poesieprosa.

Karl Lorenz: Frauenstunden.

„. . . Soll ich in dieser siedeseligen Verachtungsglut seiden zerbrechen? Soll ich? Beutende Trauer klopft Eiszapfenmeer von allen Wänden! Ich schaure ein, ich bin: hoffende Ausgangsglut zu Deinen Füßen. Dein Auge bohrt mir rote Tropfen in die Brüste . . . Mein Auge hängt in Deinen Lippennestern!"

Künstlerische Mitarbeiter dieser Zeitschrift sind u. a.: Max Pechstein, L. Feininger, Felixmüller, Schmidt-Rottluff, alle mit Ausnahme Pechsteins auch in der „Aktion" tätig. Zum Schluß noch ein Belegstück für den Stil und Gehalt „neuer" Dichtung:

Die Aktion, 17. Februar 1917, S. 98:

Tödlicher Baum.

Glasig Zerstücken zerrt tauben Hals in quere Masche.
Gefetzter schwert blättrige Luft.
Dein Fleisch nährt Wind.
Auge blendet fremd Gestirn.
Verscherbter zackt in bergigem Schrei,
Gilb Wiese mit zerstricktem Vorwurf.
Eitrige Silbe wölkt.
Zahn färbt rotgestotterten Dampf.
Tropfig Denken speit lockern Herbst.
Zerwesen krankt Fall;

Greift
Staubt
Wurzelt.
Griffe gegabelt jammern dir den Ast.
Aufwirft Haß in kantenen Rauten.
Kreise bleiche Körner,
Hagelgurt.
Runde träges Gift.
Ersticken türmt. Carl Einstein.

Den Verfasser werden wir als Kunstkritiker von Einfluß noch vorstellen müssen (S. 88). Er schrieb ferner den Band über Kunst des 20. Jahrhunderts für Ullsteins Propyläen-Kunstgeschichte. Beliebig lassen sich solche Beispiele vermehren. Der Dunst ungelüfteter Brunst und Ekelwollust wirkte hier bei den Stammeldichtern genau so, wie bei den rein politischen Literaten der Aktion. „Der übergroße Druck preßte den Intellekt zur nihilistischen Niedermesserung der nächstliegenden Komplexe, den Gefühlsschleim fetzend" – wie es Heinrich Schäfer (vgl. S. 21) überliefert.

Wie bewußt zynisch dies Gift ausgelegt wurde, davon einige Beispiele; (Aktion 1915, Nr. 35/36, S. 449): „Der Impertinentismus", (später Dadaismus) Manifest von A. Udo:

„Was tut dieser gräßlich großen Zeit noter, als die goldenste Frechheit. Man erstickt das Leben ja in Würde, Pedanterie, Leistung und Fleiß und Talentiererei. Wir wollen nichts sein als prachtvoll frech! Wir wollen uns auch nicht mehr Futuristen nennen, denn wir pfeifen auf die Zukunft.

Wir machen uns unseren Werken, wenn wir sie schon tun, in keiner Weise verpflichtet und lachen den aus, der uns darauf verpflichten will. Wir können bluffen wie die abgesottensten Pokerspieler. Wir tun so, als ob wir Maler, Dichter oder sonstwas wären, aber wir sind nur und nichts als mit Wollust frech. Wir setzen aus Frechheit einen riesigen Schwindel in die Welt und züchten Snobs, die uns die Stiefel abschlecken, parce que c'est notre plaisir. Windmacher, Sturmmacher sind wir mit unserer Frechheit."

So entstand der Dadaismus als „Gift für übersättigte Bürger". Im roten „Kunsttopf", Oktober 1920, lesen wir die „Objektive Betrachtung des Dadaismus von Raoul Hausmann", der im „Gegner" Herzfeldes 1919 Heft 10–12 als Malerschriftsteller gegen unsere Heerführer und Richter tobt. Hier läßt er die Katze aus dem Sack:

„Das l'art-pour-l'art-Gerede, dieser Schwindel, den die Dadaisten schon längst durchschaut haben und dessen Mechanismus sie selbst bluffmäßig gegenüber dem Bürger anwenden, dieser Schwindel wird von den Herren Künstlern aller Richtungen (Akademiker, Expressionisten, Impressionisten) gleichmäßig angewandt .... Der Dadaismus ist die bewußte Taktik zur ad-absurdum-Führung dieses Schwindels. Dadaismus ist eine Übergangsform (von mir hervorgehoben! W.), die sich taktisch gegen die christlich-bürgerliche Welt wendet. ... Der Dadaismus ist eine bewußte Taktik zur Zerstörung und Auflösung der bürgerlichen Kultur .... Der zentrale Angriff auf die Kultur des Bürgers."

Das ist völlig folgerichtig gedacht im Sinne des Kunstbolschewisten. Anstatt die hohle Oberflächenschönheit der l'art-pour-l'art-Spezialisten

durch gleich sorgfältige Formen und Farbensprache und hohen seelischen Gehalt obendrein aus dem Felde zu schlagen, suchen sie, selber unfähig, überhaupt Kunst zu schaffen, auch die einseitig formale Kultur des Vortrags und der Naturbeobachtung noch zu zerstören, welche jene wenigstens noch immer zu pflegen bemüht waren. Wir stehen hier am östlichen Ende der „Brücke", welche die Schmidt-Rottluff, Pechstein, Kirchner usw. zur „Befreiung vom westlichen Einfluß" gezimmert haben. Nach ihnen kam „Der Sturm", der „Blaue Reiter", die „Blauen Vier", die immer neueren Sezessionen und halfen teils unabsichtlich, zumeist indessen vollbewußt eine ganze Künstlergeneration über diese Brücke nach Osten zu treiben. Sie fegten den bescheidenen Rest wirklicher deutscher Künstler von der Plattform der öffentlichen Ausstellungen und aus dem Bewußtsein des Volkes einfach weg und verwandelten den Tempel der Deutschen Kunst in ein Irrenhaus nebst Jauchegrube und Schuttabladeplatz (Abb. 15). So bereiteten sie den Boden für den Bolschewismus und seinen neuen Menschen mit der „Dortseele" des Herrn Lorenz, der „glutüberschäumten Morgenseele". Es werde Erde! Das heißt, es werde alles dem Erdboden gleich, „in der Nacht der chaotischen Auflösung". Es werde Mensch! – Das heißt, es werde der Untermensch des „Selbstkult" – „ich selber bin das Vieh" und des erblichen oder künstlichen Irrsinns. Wieland Herzfelde stellte nämlich schon 1914 in Pfemferts Aktion die Geisteskranken als mindestens gleichwertig mit dem normalen Menschen, ja als überlegene Geister hin. Er schreibt (Aktion 1914, S. 14) unter der Überschrift „Die Ethik der Geisteskranken" (Hervorhebungen von mir):

„Der Besessenen wahnsinniges Reden ist die höhere Weltweisheit, da sie menschlicher ist. ... Selbstkult, Kultur des ehrlichen, rücksichtslosen Willens ist die Basis der herrschenden Ethik.

Warum haben wir diese Einsicht gegenüber der Welt des freien Willens noch nicht gewonnen? Weil wir äußerlich die Herren des Wahnsinns sind, weil die Geisteskranken von uns vergewaltigt werden, und wir sie daran hindern, nach ihren ethischen Gesetzen zu leben. ... Jetzt müssen wir den toten Punkt in unserem Verhältnis zur Geisteskrankheit zu überwinden trachten."

Das ist nur die richtige Folgerung aus dem wahnsinnigen Dogma: „Alle Menschen sind gleich." Ähnliche „Gerechtigkeit" wünscht infolgedessen Rosa Luxemburg für die Prostituierten zu erreichen. So preist sie Dostojewski und die russische Literatur (Aktion 1921, S. 664):

„Die russische Literatur adelt die Prostituierte, verschafft ihr Genugtuung für das an ihr begangene Verbrechen der Gesellschaft, ... erhebt sie aus dem Fegefeuer der Korruption und ihrer seelischen Qualen in die Höhe sittlicher Reinheit und weiblichen Heldentums."

Den tollsten Aberwitz eines Literatenhirns indessen leistet sich der von Kriegsschuldgefühlen und sonstigen Minderwertigkeitserkenntnissen zermarterte Aktionsdichter Alfred Günther. In einem Gedicht „Rückkehr der Toten" (Aktion 1918, S. 277) empfiehlt er den gefallenen Helden des



Abb. 15. Klebebild von Paul Fuhrmann. Aprilausstellung des Sturm 1923
Dadaistischer Hohn auf Kunst und Zeit
(Atlantik-Foto)

Weltkrieges, die Heimat, für die sie ihr Leben ließen, kurz und klein zu schießen, einschließlich seiner eigenen schuldbeladenen Minderwertigkeit. Er fleht:

> . . . „Rückwärts wendet die feurige Mündung eurer Geschütze!
> Ihr müßt die unversehrten Städte der Heimat zu zertrümmern wagen.
> Was sind die geliebten Plätze, Parks und Paläste noch nütze!

Brecht mit eurem Tod in unsere sanfterhellten Stuben!
Oh bedroht, bedroht den Zorn der Väter, der Geliebten Zärtlichkeit!
Die wir zerfleischend uns die Brust nach Schuld zergruben,
Enden im Trommelfeuer eurer Wiederkunft befreit."

Daß solche Narren sich für jeden Vergewaltiger ihrer Schwächlichkeit begeisterten, ist naheliegend. So waren die Dresdener Dadaisten gar nicht alle unzufrieden, als sie 1920 oder bald danach gelegentlich einer improvisierten Ausstellung ihrer Narrheiten und Schweinereien in der schönen Natur im Großen Garten eine gehörige Tracht Prügel bezogen. Im Gegenteil!

Endlich ein fühlbares Ergebnis! – und ein charakteristischer Beitrag zur Psychologie des Dadaismus und der Russomanie überhaupt: die Sehnsucht nach der Knute, so oder so. Das erkannte niemand besser als George Groß. Er dichtet:

Du knallige Welt, Du Lunapark
Du seliges Abnormitätenkabinett
Paß auf! Jetzt kommt George Groß!

Wie dieser knallrote Kunstscharfrichter von den wackligen Köpfen der Fachverbildeten umgaukelt wurde, soll noch gezeigt werden. Zuvor aber machen wir noch an einem bolschewistischen Triumphgesang klar, daß die roten Wirrköpfe, abstrakten und hysterischen Snobs natürlich trotz bestem Willen im Vergleich zu den robusteren Machtbolschewisten nur Revolutionäre zweiter Klasse bleiben mußten aus Schwäche, nicht aus Tugend. Paul Westheims Kunstblatt (Verlag G. Kiepenheuer, Potsdam, Novemberheft 1924, S. 321) bringt – untermischt mit Arbeiten L. Feiningers – einen roten Hymnus von russischem Längenmaß. Wir kürzen es auf den wesentlichen Inhalt ab:

Überschrift: 150 000 000.
Verfasser: Wladimir Majakowski.
Ins Deutsche übertragen von Fannina W. Hall.

Hundertfünfzig Millionen ist der Name des Schöpfers dieses Gedichtes. Die Kugel – ein Rhythmus.
Sein Reim – Feuer von Haus zu Haus.
Hundertfünfzig Millionen sprechen durch meinen Mund.
. . . .

Dies ist
der Wille der Revolution,
bis zur äußersten Grenze geworfen,
. . . .
Wir kommen Millionen,
Millionen von Vieh,
verwildert,
abgestumpft,
hungrig. . . .

Denn wir haben nicht nur
bauend am Neuen zu phantasieren,
sondern auch das Alte auszurotten,
mit
Dynamit!
Den Durst löschen!
Den Hunger sättigen!
Es ist Zeit
den Leib
in den Kampf zu tragen!
Kugeln dichter
hinter Feiglingen her!
In ihr Gelichter
Maschinengewehr!

. . . .
Wir werden dich in den Grund bohren,
du Welt der Romantik!
Statt der Glaubensbekenntnisse, –
in der Seele –
Elektrizität
Dampf.
Statt Bettler zu sein,
aller Welt Reichtümer steckt Euch ein!
Wer alt ist – totschlagen
zu Aschenbechern – die Schädel!

Das ist die Tonart des ganz „inspirierten“ (vgl. S. 14!) Majakowski. Das ist so klar und deutlich, wie kaum George Groß, denn so spricht der Bolschewismus dort, wo er fest an der Macht ist. Die Kunstbolschewisten sind nur Mittel zum Zweck, nur Wegbereiter dafür, auch die Verleger wie Kiepenheuer und die Herausgeber wie Westheim.

Daß es Kunstbolschewismus gab und was alles dazu gehört – wesenhaft – wird nun wohl zweifelsfrei feststehen für jeden vernünftigen Menschen! Für das Gesicht der deutschen Kunst kommt es praktisch auf dasselbe hinaus, ob unpolitisch-anarchische Kunstverderber, Frechlinge und Narren von eigenen Gnaden es besudeln mit ihrem Auswurf, oder ob, geschäftlich oder weltanschaulich begründet, anarchistisch bolschewistische Agitation bewußt oder unter- oder unbewußt daran getrieben wird. Das Ergebnis ist in jedem Fall das gleiche. Die Kunst entartet, d. h. sie wirkt gegen ihren wesenhaften heiligen Sinn, gegen ihre Würde als Spenderin von Kraft für Volk und Art durch Besinnung und Erhebung. So wirkt die bolschewisierte Kunst dem göttlichen Geist, dem echte Kunst ihr Dasein verdankt, selber entgegen, sucht ihn zu zerstören und zerstört alle und alles um sich herum, dabei letzthin auch sich selbst. Das wird uns durch den Verlauf der anarchisch-bolschewistischen Kunstentartung bewiesen.

Zweiter Teil

Ursprung und Verlauf der roten Kunstverseuchung

„Wir ziehen es vor, unsauber zu existieren, als sauber unterzugehen. Unfähig aber anständig zu sein überlassen wir verbohrten Individualisten und alten Jungfern. Keine Angst um den guten Ruf."
(Geschäftsdevise des Malik-Verlages in „Der Gegner" 1920/21, S. 401)

Daß es schon in „gut-bürgerlichen" Zeiten faule Geschäftsleute, Schwindelliteraten und bestechliche, ehrgeizige oder gewinnsüchtige Künstler und Kunstbonzen gab, daß Snobs und Spießbürger zahlreicher vorhanden waren als feinsinnige und opferbereite Gönner – das ist eine von den wenigen geschichtlichen Tatsachen, an denen wohl niemand mehr zweifelt. Daß Ausstellungen Mühe machen, oft erhebliche Kosten verursachen, daß Zeitschriften sich nur dann erhalten können, wenn sie wenigstens gekauft werden – das sehen nur einige Künstler und Literaten nicht ein. Daß aber ein bewußter Schwindelbetrieb zusammenbrechen muß, sobald er von den Betrogenen selbst durchschaut wird, daß die Betrogenen eines Tages aus Mißtrauen gegen Falschmünzerei auch die echte Münze zurückweisen – das bedachten die wenigsten Angehörigen dieses Kunstbetriebes außer den Bolschewiken, welche auf die Zerstörung des Betriebes und der Kunst überhaupt abzielten. Ihnen war alles Faule, Schwächliche, Sinnwidrige im bürgerlichen Kunstbetrieb hochwillkommen! Sie brauchten es nur auf die Spitze zu treiben oder es zu enthüllen. In der Aktion 1920, S. 724, gibt F. W. Seiwert, ein Maler, darüber Aufschluß:

„Das Proletariat benutzt zunächst den heutigen Kunstbetrieb zur Verkündigung, Klärung und Erklärung des Wesens des Kommunismus, und bildet die bestehenden Betriebe in diesem Sinne um. Die fortschreitende Verwirklichung der kommunistischen Idee ist der Zerstörung des heutigen Kunstbegriffes gleichbedeutend."

Während also Herr Pfemfert der „reinen" anarchischen Idee zuliebe persönliche Beziehungen zu der „bürgerlichen Kanaille" ablehnte, gingen seine Jünger großenteils hinein in die Betriebe als „Trojanisches Pferd" oder als „Taktiker", „legten dort Gift" und besetzten die wichtigen Posten, so gut sie konnten. Sie spielten je nach den taktischen Umständen „demokratisches" Mitglied einer Kunstjury oder „produktives Vorbild" in einer Künstlervereinigung oder Verbindungsmann zwischen Neuer Kunst und

öffentlicher Meinung als Kritiker, Verleger, Herausgeber roter oder „demokratischer" Zeitschriften, als Berater von Ankaufskommissionen und Behörden beim Erwerb von Kunstwerken aus Steuergeldern der Staatsbürger oder aus privaten Mitteln der Bourgeois. Sie entschieden mit bei der Besetzung von Lehrstellen und der Erteilung von Aufträgen. Sie saßen in den Künstlerversammlungen und drückten ihre Resolutionen durch und verhinderten, was ihnen nicht paßte. Sie hielten untereinander Fühlung und bildeten – ganz dem Rezept Herzfeldes gemäß – „Fraktionen", d. h. Ausschüsse. Das Paradoxon entstand: Die nichtanarchistischen Künstler bildeten einen anarchischen Haufen einander widerstrebender von persönlichen Interessen bestimmter Kräfte. Die Anarchisten aus Überzeugung dagegen hielten Disziplin und setzten ihre gemeinsamen Interessen planmäßig durch, sie regierten vielfach – mindestens ungekrönt. Sie arbeiteten, zum Teil sogar vorbildlich uneigennützig, um für ihre Weltanschauung zu werben – ein freilich ganz seltener Fall. Im allgemeinen blufften sie „wie die abgesottensten Pokerspieler" und hetzten die andern gegeneinander. Denn es ging diesen Idealisten der Neuen Kunst doch meist weniger um die rote Fassade als um die rote Wohnung. Sie wollten Erfolg, Macht, Geltung haben, sie strebten nach einer Professur, wenn nicht im knallroten, so doch im blaßroten Räte-Deutschland. So mußte der gesinnungstüchtige Pfemfert manche Enttäuschung erleben, selbst an seinem uralten Mitkämpfer Schmidt-Rottluff, dem die Aktion folgenden Nachruf widmet (vgl. Abb. 2, 3, 10, 27):

„Schmidt-Rottluff, jetzt Professor, ist vor dem Kriege und während des Krieges ein reger Mitarbeiter der Aktion gewesen; heute wird der Schöpfer des Reichsadlers der Ebert-Republik wohl nur ungern an jene Zeit zurückdenken."

Diese elende Jagd nach der Futterkrippe kostete glücklicherweise revolutionären Atem und störte auch den Gleichschritt des Kunstproletariats mitunter erheblich. Dafür mag folgende Papierschlacht roter Genossen gegeneinander zeugen, die zugleich einen Blick in die Innenwelt eines führenden roten Künstlerverbandes gewährt. „Der Gegner" (also Herzfelde, Groß und Konsorten) wendet sich (1921, S. 297) gegen die damals allein seligmachende Novembergruppe Berlin in einem Offenen Brief aus den Reihen der noch röteren Opposition der Novembergruppe. Darin heißt es (Hervorhebungen von mir! W.):

„Die heutigen Leiter der Novembergruppe erklären andauernd, daß die Novembergruppe nur eine rein ästhetisch-revolutionäre Gründung mit ökonomischen Grundlagen sei. Sie sagen die Unwahrheit. Das erste Zirkular, das zur **Gründung** aufrief, betonte ausdrücklich das **Zusammengehen** der „**revolutionären**" **Künstler mit der Revolution**. . . .

Und fährt fort:

Die Novembergruppe ist die (deutsche) Vereinigung der radikalen bildenden Künstler . . . ist kein wirtschaftlicher Schutzverband, kein bloßer Ausstellungsverein."

Ferner erließ die Novembergruppe ein Manifest:

„Geistige Kämpfer in aller Welt! Dröhnend quoll Blut vom Gemetzel zu Haufen Millionen Leichen türmten sich und ihre Knochen meißelten den Sarkophag. Hungerschweiß der Unglücklichsten jagte Lungen hin und düngte verdorrte Rasen. Aus ihrem Schoße gebar sich das Göttliche – die Erde riß – die höllische Glut verschlang die Despoten, Ordensgötter, das Kriegsgemetzel . . . Die Erlösung naht. Brüder der Welt auf die Kniee, unsere Unschuld ist wahr, unser Gewissen rein . . . Erleuchtung in Ballen funkt euern Herzen Vernunft. Der Gedanke von der Vereinigung der Völker kommt zum Rollen, die Weltarmeen der Proletarier haben die Sterne ergriffen, schleudern und bauen im himmlichen Hunger nach Recht und Liebe, – den freien Menschen. . . . Brüder, ihr Geistigen und Künstler, Gott gebar euch zu höchstem Tun, euer Werk soll Völker heiligen, euer Werk der Nerv des Volkes, . . . Künstler! – findet euch zum Brüderschwur, – ein ‚Kongreß freier Kunst und der Geistigen' am Geburtstage der Republik in Berlin, wo ihr empfangen werdet vom internationalen Kunstamt der Novembergruppe. Brüder, Herzen und Augen hoch, hoch zum Firmament, und der lächerliche Grenzstein gibt kein Hindernis für ein Vereintsein in unser aller einzigem Vaterland – der Welt – der Erde!"

Man wird wohl nicht behaupten können, daß hier nur, wie die Prominenten dies heute auszulegen versuchen, die Veränderung der Formen der Malerei oder Plastik gemeint war. Was aber taten diese Herren, um ihre in Zirkularen und Manifesten so wohltönend ausgedrückten Gedanken zu verherrlichen? Zu Anfang des Jahres 1921 legten die Prominenten dem Arbeitsausschuß der N.G. den hübschen Plan vor, „eine sachsen-weimarische Akademie zu gründen, deren Mitglieder Professoren werden sollten. Als Professoren kämen in Frage die Herren Melzer, Klein, Tappert, Herzog, Braß, Belling.

(Die ersten drei gehören zur „Aktion" Pfemferts! W.)

Man sollte als äußeres Erkennungszeichen ein Bändchen im Knopfloch tragen. Diese Professoren wären dann die offiziellen Repräsentanten der N.G. . . .

. . . Die Novembergruppe wurde angeblich gegründet von den Künstlern, die außerhalb der Taktiken und Schiebungen der snobistischen Künstlerklubs und der Kunsthändlerspekulation eine revolutionäre Sehnsucht nach einer reineren Gemeinschaft und nach einem Zusammenhang mit den Massen der Arbeitenden verwirklichen wollten. Darum schlossen sich der Novembergruppe junge und proletarisch gesonnene Künstler an. In unzähligen Sitzungen und Aussprachen wurde immer wieder betont, daß die November-Gruppe nur Grenzen nach rechts, aber keinerlei Grenzen nach links zu errichten habe. Keinen Augenblick lang dachte eines der führenden Mitglieder daran, irgendwie, durch die Klarheit seiner Einstellung gegenüber der proletarischen Revolution etwa, Ernst zu machen mit dem Aufgeben der in jeder anderen bürgerlichen Künstlergruppe üblichen Prominentensituation – sie hatten nur mit gleisnerischen Redensarten eine Meinungsverwirrung hervorgerufen, um nun um so besser in der alten, lumpigen Künstlermanier ihren eigenen Individualitätsdünkel zu stärken durch eine von ihnen als Herde betrachtete möglichst große Mitgliederzahl, auf die sie von der Höhe ihres Ruhmes verächtlich herabblickten. . . ."

So wird weiter gewalkt. Dann heißt es:

„Wir fordern die Mitglieder, die begreifen, daß heute die Kunst Protest gegen den bürgerlichen Schlafwandel und gegen die Verewigung der Ausbeutung und der Spießerindividualität ist, auf, sich unserer Opposition anzuschließen und mitzuarbeiten am Aufbau der neuen menschlichen Gemeinschaft, der Gemeinschaft der Werktätigen!

Die Opposition der Novembergruppe:

Otto Dix. Max Dungert. George Groß. Raoul Hausmann. Hanna Höch. Ernst Krantz. Mutzenbecher. Thomas Ring. Rudolf Schlichter. Georg Scholz. Willy Zierath.

(Gesamtliste der Novembergruppe im Anhang! W.)

Auf diese Fanfare seitens der hundertprozentigen Bolschewiken, die sich „die energisch vorwärtsstoßenden Mitglieder" der Novembergruppe nennen, antworten die roten Weltbürger, Professorenaspiranten, Dreiviertelbolschewiken – „Geschmäckler und Kaufleute" werden sie betitelt –, die



Abb. 16. Bolschewistische Agitation 1928 von Schlichter unter der Vertarnung: Humor in der Malerei, Ausstellung der Berliner Sezession. Angewandter Dadaismus

das Heft in ihre Hand gebracht hatten, überlegen diplomatisch, wie die Gewerkschaftsbonzen (Gegner 1922, Heft 1; Hervorhebungen von mir):

„Es ist der Opposition bekannt gewesen, daß die Novembergruppe schon seit langem dank ihrer praktischen Tätigkeit zu der Überzeugung gekommen ist, daß die Verfolgung radikal politischer Ziele Sache eines jeden einzelnen sei, daß die Gruppe als Vereinigung lediglich *radikal künstlerische Ziele* zu verfolgen habe. Dadurch, daß die Novembergruppe den Mitgliedern eine wirksame Stütze bedeutet, gibt sie ihnen die *Möglichkeit, sich künstlerisch und politisch auszuwirken.*"

Das heißt entklausuliert soviel wie: Wir begrüßen bei uns jeden Bolschewisten persönlich, aber da wir auf Ebert und Co. angewiesen sind – wirtschaftlich und polizeilich –, dürfen wir den Bogen nicht überspannen; keinesfalls darf unsere Privatkarriere im Rahmen der Ebertrepublik durch zu offensichtlichen Bolschewismus verdorben werden.

Dies taktisch vorbildliche Verfahren wurde später Allgemeingut der Leitungen von roten Ausstellungsverbänden. Die Meutereien des „Stimm-



Abb. 17. Ausstellung der Novembergruppe in der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 (im Vordergrund die Plastik „junger Tag" von Oswald Herzog; man beachte die „vorbildlich" einfachen Lösungen abstrakter Probleme in der Ecke hinten!)

viehs" gegen die Arrivierten ließen sich indessen auf die Dauer nur beheben, indem man periodisch den Rädelsführern, wenn ihnen nicht sonstwie beizukommen war, an dem Genuß der eigenen Vorteile teilzunehmen gestattete. Auch Staat und Länderregierungen beraubten so aus gleicher Ansicht heraus die Revolutionäre ihrer auffälligsten Führer. Im Augenblick, wo diese Leute Professoren waren, pensionsberechtigt und der Not des Augenblicks enthoben, wurden sie meist Kleinbürger mit staatserhaltender Gesinnung in der einen und revolutionärer Romantik in der anderen Herzenshälfte, oder mindestens trieb der Neid der Zurückgebliebenen einen

Keil zwischen Führer und Gefolgschaft. So geriet Schmidt-Rottluff und mancher andere als Revolutionär aufs tote Gleis. So wurde Kokoschka der Revolutionär zum „Kunstlump", auch Dix „verbürgerlichte", als er Kokoschka an die Dresdener Akademie gefolgt war. Das gleiche Geschick würde selbst George Groß ereilt haben, wenn es ihm gelungen wäre, in Dresden Professor zu werden, statt in Neuyork.

Nach diesem Beitrag zur Psychologie der revolutionären roten Künstlerschaft, der Gestalter der „Jungen, Neuen Kunst", betrachten wir das russische Vorbild für die Neuorganisation des errötenden Kunstbetriebes und die Moskauer Anweisungen „an Alle".

In seinem Aufsatz für die Aktion (1919, S. 150) ködert der Sowjet-Volksbildungskommissar Lunatscharski die Intellektuellen an seine neue Angel, den Proletkult. Diesem Proletkult werden nun mancherlei Aufsätze gewidmet. Nach dem Bericht eines „russischen Genossen" in der Aktion 1920, S. 30 ff., ist Proletkult eine Abkürzung für „proletarische Kultur zur Eroberung der geistigen Macht durch die Arbeiter. Proletkult ist ein Zweig des russischen Bildungswesens, Zentrale in Moskau, Einteilung in Kunstwerkstätte und die proletarische Universität, Sektionen, Studiengruppen für alle Kunstzweige. Die ‚Studisten' sind ausschließlich Arbeiter, welche in der betreffenden Kunstrichtung gewisse Fähigkeiten und Bestrebungen zeigen. Der Proletkult richtet Lehrkurse ein, die Zentrale hat einen Klub, Zweigstellen und Sektionen erstrecken sich bis in die Dörfer. Die Richtlinien werden vom Kongreß der Proletkulte ausgearbeitet, der russische Proletkult zu internationalem Proletkult erweitert":

„Man kann schon in bürgerlichen Staaten alle Vorbereitungen treffen und ein Stück Weg gemeinsam gehen, bis auch die letzten Schranken fallen und die von dem russischen Kameraden ausgearbeiteten Ideen in die volle Tat umgesetzt werden.

Wo die Kommunistische Partei mit ihrer Agitation nicht Fuß fassen konnte, da wußte trotzdem die Sektion des Proletkults sich Eingang zu verschaffen. Eine wahre Flut von Dichtung und Prosa haben die literarischen Sektionen hervorgebracht."

Die roten Arbeiterkunstausstellungen tauchten bald auch in Deutschland auf. Die Grenzen zwischen Dilettanten und Fachleuten in der Kunst waren ja sowieso bereits niedergeschrieben und niedergebrüllt. Ein Bildbeispiel genüge für den Sinn und Ausdruck dieses Proletkultunternehmens. (Vgl. Abb. 18.)

Sogar Herwarth Walden – Pfemfert nennt ihn Lewin-Walden –, der Überästhet, duldet in seinem Buch „Einblick in Kunst", daß sein Freund Lothar Schreyer ihm nachsagt: „Wohl sagen die Gegner des Sturm, daß Walden manchmal einen Nichtkünstler zur Ausstellung angenommen habe, aber auch die Gegner müssen zugeben, daß in der Ablehnung sich Walden nie geirrt hat." Schreyer (wir kennen ihn bereits als Lyriker vgl. S. 33) bekennt ebendort (S. 169): Der Sturm ist „stets ein Freundeskreis gewesen von Freunden, die aus gleicher Erkenntnis arbeiteten". Das gemeinsame

Band, welches diese Millionen umschlang, war die Narrheit. Walden hatte einen untrüglichen Instinkt dafür. Was er ablehnte, war einfach nicht närrisch genug (vgl. Abb. 11, 19, 22, Gesamtliste im Anhang! W.).

Walden berichtet: „Die Werke dieser Künstler wurden außer durch 150 Ausstellungen in Berlin, auf zahlreichen Sturm-Ausstellungen in folgenden Städten gezeigt:

Aachen, Barmen, Brandenburg a. d. Havel, Braunschweig, Bremen, Breslau, Kassel, Koburg, Köln a. Rh., Danzig, Dresden, Düsseldorf, Eisenach, Erfurt, Frankfurt a. M.,



Abb. 18. F. F. Kaiser „Silberne Hochzeit". Arbeiter-Kunstausstellung[1]) Berlin 1926

Freiburg i. Br., Fürth i. Bay., Gießen, Göttingen, Hagen i. W., Halle, Hamburg, Hannover, Heilbronn, Jena, Karlsruhe, Kiel, Königsberg, Leipzig, Magdeburg, Mannheim, Marburg, München, Nordhausen, Nürnberg, Pforzheim, Potsdam, Stettin, Stuttgart, Weimar, Wiesbaden.

[1]) Beispiel für Proletkult in Deutschland. Die Arbeiter-Kunstausstellung in Berlin 1926 zeigte außer meisterlichen Arbeiten von Käthe Kollwitz, die indessen nicht wegen ihres künstlerischen Werts, sondern lediglich als Agitationsstoff dort waren, Machwerke wie das obenstehende. Die übrigen Kunstausstellungen unterschieden sich oft nicht von dieser Arbeiterkunstschau. Die Grenze zwischen Dilettantismus und zünftiger Kunst war bereits in impressionistisch-bürgerlichen Ausstellungen bisweilen unsicher und wurde seit dem Auftreten des Expressionismus im „Sturm" völlig verwischt.

Amerika: Detroit, Denver, Colorado, Cansas City, New York. Belgien: Brüssel, Antwerpen. Dänemark: Kopenhagen. Finnland: Helsingfors. Großbritannien: London. Italien: Rom. Japan: Tokio, Kioto. Niederlande: Amsterdam, Arnheim, Groningen, Haag, Leiden, Rotterdam, Utrecht. Norwegen: Christiania, Trondhjem. Österreich: Wien. Polen: Lemberg. Schweden: Stockholm, Göteborg, Landskrona, Malmö. Schweiz: Zürich, Basel. Tschechoslowakei: Prag, Brünn. Ungarn: Budapest.

(Von Rußland ist nicht die Rede!)

„In Berlin veranstaltete der Sturm im Jahre 1913 den ersten deutschen Herbstsalon. Auf ihm wurde mit 400 Kunstwerken ein Überblick über die neue Bewegung in den bildenden Künsten aller Länder gegeben. Die Zeitschrift „Der Sturm" wurde am 1. März 1910 von Herwarth Walden gegründet und hat seit ihrem Bestehen für die Kunst der Gegenwart (1924!) durch Wort und Bild gewirkt. Expressionistische Dichtungen von August Stramm, Kurt Heynicke, Wilhelm Runge, Lothar Schreyer, Herwarth Walden und anderen (vgl. die Proben S. 33!) wurden an 220 Sturm-Abenden (1923) von Rudolf Blümner[1]) in Berlin vorgetragen. Auswärtige Sturm-Abende fanden statt in Hamburg, Frankfurt a. M., Köln, Leipzig, Dresden, Hannover, Halle a. d. Saale, Dortmund, Erfurt, Essen, München, Breslau, Jena, Budapest, Kopenhagen. Vorträge über Expressionismus von Herwarth Walden fanden statt: Berlin, Breslau, Leipzig, Kopenhagen, Dresden, Göteborg, Christiania, Haag, Halle, Wien, Budapest, Paris, Amsterdam."

An der Wahrheit dieser Angaben ist nicht zu zweifeln. Der Leser wird ahnen, daß die Posaunen von Jericho dürftige Kinderblasinstrumente waren im Vergleich zu den Sturm-Trompeten, mittels deren Herr Walden sowie seine Unterpriester und -Schreyer im Dienst der Neuen Kunst das Lob der überstaatlichen Narrheit bis ans andere Ende der Welt vernehmbar machten. Insofern hatte der Sturm ein Recht darauf, sich zu brüsten (Cicerone 1920, S. 414):

„An den vor der Geschichte feststehenden Verdiensten, die gerade der ‚Sturm' um die Pflege der modernen Kunst und wertvollster internationaler Beziehungen gehabt hat, ist heute kein Zweifel mehr möglich."

Aus den Führern und Mitläufern des „Sturm" einerseits und den Erzbolschewiken der „Aktion" andererseits, rekrutierten sich wesentlich die übrigen Verbände zur Herstellung und Propagierung Neuer Kunst. (Abb. 19 und 20.) Sie nahmen ganz dem Befehl Herzfeldes und Lunat-

Beispiele jenes dadaistischen Schwindels, der vom „Sturm" und anderen Kunstunternehmen als Neue Kunst verbreitet wurde



Abb. 19. Franz Müllers „Drahtfrühling" Gemälde von Schwitters, Sturmausstellung Mai 1926

[1]) Derselbe Blümner verfocht 1934 den faschistischen Futurismus in der Flugmalerei-Ausstellung in Berlin (vgl. Abb. 12, 13) unter hohem Protektorat!

scharfkis gemäß untereinander Fühlung, bildeten „Fraktionen“ und verfochten die anarchistischen und bolschewistischen Interessen, wo es ging, diktatorisch, oder aber getarnt hinter der „demokratischen“ Fassade der angeblichen „Kunst-Jury“. Sie „mißkreditierten die Moral und Ideologie der Gegenseite“ und sorgten für „Eingang“ oder mindestens für Verständnis „des Bolschewismus in bürgerlichen Kreisen“ – zumal der Zeitschriftenleser und Ausstellungsbesucher. Sie rafften die Künstler an sich durch die



Abb. 20. „Der Redner“ von Adolf Küthe

bereits erwähnte Suggestion, daß „neu“, „jung“, zukunftsreich nur der sei, der politisch und künstlerisch sich ihnen anschlösse. Als Beispiel mögen einige Sätze aus dem „Aufruf an alle Künstler“ 1919, Berlin, dienen. Solche Aufrufe erschienen nicht eben selten als Daseinsäußerung einer Interessengemeinschaft von Politikern, Literaten, Geschäftsleuten und Künstlern. Hier wird mit dem Neuen Pathos verkündet, was zu wissen, dem Neuen, Jungen Künstler not tut, und zwar von folgender Genossenschaft:

Literaturbeiträge: J. R. Becher (Aktion-Mitarbeiter), Ludwig Meidner (Aktion-Mitarbeiter), B. Kellermann, Max Pechstein, Hasenklever, Konrad Hänisch, Kurt Ew. Meurer, Paul Zeh, Kurt Eisner.

Bildbeiträge: Max Pechstein (jetzt Professor, Mitglied der Preußischen Akademie der Künste), Cäsar Klein (Aktion-Mitarbeiter) (jetzt Professor an der Akademie Berlin. W.), (Hans) Richter, Berlin (Aktion-Mitarbeiter), L. Feininger (Aktion-Mitarbeiter), Georg Tappert (Aktion-Mitarbeiter, jetzt Professor der staatl. Kunstschule Berlin. W.), Milly Steger.

Im Einleitungsgedicht (S. 3) singt Herr Joh. R. Becher:

„Laßt uns Schlagwetter-Atmosphäre vorbereiten! Lernt! Vorbereitet! Übt Euch!“

Dann lesen wir im Aufruf zum Sozialismus (S. 4):

„Was wir seit November erleben, ist höchstens Klischee einer Revolution. Steriler Blutsaft hat sie vollends verkitscht. Chaos behauptete sich nicht. Den Bürger hat vor dem Chaos gegraut, uns graut vor der Ordnung, die seine Feigheit wünscht."

Herr Eisner als politischer Schirmherr des Ganzen erklärt rundweg (S. 27):

„1. Der Künstler muß als Künstler Anarchist sein."
„2. Der Staat muß dem Künstler die volle Freiheit in seiner künstlerischen Betätigung geben."

Herr Kultusminister Hänisch erkennt die Kunstanarchie amtlich an (S. 37):

„Freie Bahn allen Richtungen und – was Wichtiger ist – allen Persönlichkeiten, auch denen, die bisher im Schatten stehen mußten – das wollen wir allerdings."

Mit dem demokratischen Persönlichkeitsbegriff und seiner ganzen Verschwommenheit wird der Leser noch zu tun bekommen. An dieser Stelle kommt es nur darauf an, zu zeigen, wie sogenannte Künstler, Literaten und leitende rote Politiker an einem Strang ziehen, und welchen Prozentsatz die „Aktions"-Mitarbeiter in solchem kunstpolitischen Aufsichtsrat ausmachen, ganz abgesehen von den außerhalb des engsten Pfemfert-Kreises wirkenden Bolschewisten.

Wir geben noch einige Bestätigungen: Es gab eine sogenannte Künstler-Selbsthilfe mit einem eigenen Organ: „Kunst der Zeit", mit dem Bekenntnis:

„Die Künstler der Künstler-Selbsthilfe werden ihre Plätze in den Reihen des kämpfenden Proletariats einnehmen, welches nur vereint in all seinen Gruppen die Welt erobern kann." (S. 3.)

Zum Aufsichtsrat dieser Welteroberungsgesellschaft gehören einmal J. J. Ottens (1. Vorsitz), Max Pechstein (2. Vorsitzender), Rudolf Belling, E. Wetzenstein, R. Jakobi, E. Fritsch, M. Fingesten, Wilh. Wagner, Willy Jaeckel. Zu anderer Zeit führen den Vorsitz Gert Wollheim und Rudolf Belling nebst Frz. Ebstein und Ernst Fritsch.

In einem Kunst-Aufsichtsrat Vorsitzender zu sein, war offenbar nicht immer erfreulich. So meldet „Der Querschnitt" 1921, S. 183:

„Heinrich Nauen hat sein Amt als Vorsitzender des Jungen Rheinlands niedergelegt. Der Vorstand teilt ihm durch Uzarski mit, daß, falls er nicht bleibt, man sich veranlaßt sieht, das gesamte – Nauens Tätigkeit als ersten Vorsitzenden – betreffende Material nicht nur den Mitgliedern, sondern auch der Öffentlichkeit vorzulegen."

Herr Nauen war also durch irgendwelche Verfehlungen in die Hände von Leuten geraten, die – wie die Mitteilung im Querschnitt besagt – vor keiner Nötigung zurückschreckten.

Im Sonderheft „Zehn Jahre Novembergruppe" der „Künstler-Selbsthilfe" zeigt der Aktionsmaler K. Jakob Hirsch (S. 18) den Zusammenhang der Novembergruppe mit der politischen Miniertruppe Franz Pfemferts, mit den Literaturhetzblättern „Die Aktion", „Die

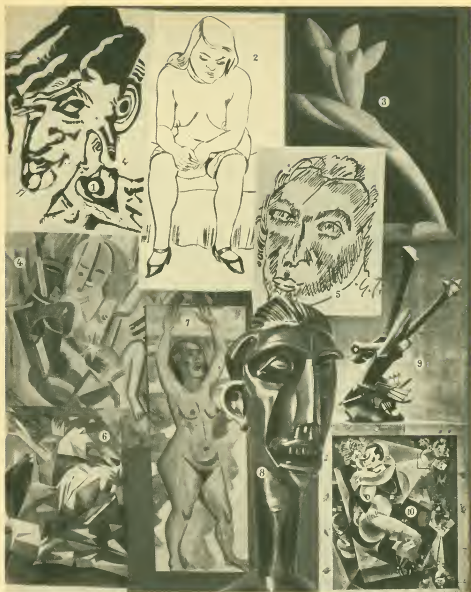


Abb. 21. Die Größen der Novembergruppe

1. Hans Richter, Berlin: Holzschnittbildnis des Iwan Goll („Die Aktion" VII, 51/52). – 2. Georg Tappert: Trudchen (Radierung, Ausstellungskatalog). – 3. Oswald Herzog: Tanz (Jahrb. Jge. Kunst, 1921). – 4. César Klein: Mondfrauen spielen. – 5. Georg Tappert: Porträt (Aktion). – 6. Moritz Melzer: Frau in Erinnerung glückbesonnter Tage (Aus „10 Jahre Novembergruppe"). – 7. Max Pechstein: Schrei am Meer (Ausschnitt) aus „Junge Kunst". – 8. Rudolf Belling: Kopf (Aus Westheim: Künstlerbekenntnisse). – 9. Rudolf Belling: Geste Freiheit (Aus „10 Jahre Novembergruppe"). – 10. Otto Dix: Bordell (Aus „Veröffentl. der Novembergruppe", Heft 1, Steegemann Hannover)

schöne Rarität", „Der rote Hahn". Er zeigt das rote Treiben dieser „als Soldaten kostümierten Maler" in der königlichen Inspektion für Fliegertruppen auf, ihr Einverständnis mit den demonstrierenden Arbeitern im Januar 1918.

„Rubiners Aufruf zur ‚politischen Kunst' (vgl. S. 12, 13 W.) entflammte uns längst Was war uns Form? Es ging um ‚Inhalt'. Und der war gegeben: Freiheit, Gleichheit Brüderlichkeit . . . . Zehn Jahre Novembergruppe, zehn Jahre Kampf und Arbeit. Der Novembersturm trieb uns zusammen. Wir leben und arbeiten."

(Was 1928 galt, dürfte auch heute noch zutreffen, davon mögen nationalgesinnte Künstler und Politiker überzeugt sein. Diese Bande arbeitet noch immer!)

Über die Gründung der Novembergruppe hören wir den Dr. Will Grohmann (S. 2) berichten:

„Die Maler gaben diesmal den Anstoß, Pechstein und César Klein waren die Rufer, Melzer, Tappert und Richter die ersten, die ihnen folgten. Und auf die erste Sitzung am 3. Dezember 1918 schlossen sich O. Müller, Campendonk, Belling, Purrmann und noch ein Dutzend etwa an. Architekten, Dichter und Musiker folgen, und sehr bald ist die Novembergruppe ein Mittelpunkt des geistigen Berlin. Man ist ein Verband der radikalen Künstler, kein wirtschaftlicher Schutzverband, man will mitentscheiden in allen Fragen der künstlerischen Gestaltung, in Fragen der Baukunst, bei der Neugestaltung der Kunstschulen, bei der Neuordnung der Museen, der Vergebung von Ausstellungsräumen, in der Kunstgesetzgebung."

Pechstein kennen wir aus jenem Aufruf in Gemeinschaft mit Eisner, César Klein durch Sonderausstellungen und Werbekarten für „die Aktion". Das also sind „die Rufer". Die ersten „Gefolgsleute" Melzer, Tappert und Richter sind allesamt Mitarbeiter der anarchobolschewistischen „Aktion". Einige andere prominente Mitglieder werden wir noch betrachten. Die Gesamtliste veröffentlichen wir u. a. Urkunden im Anhang. (Abb. 21.)

Die Gründer der Gruppe Dresden sind die Maler Felixmüller (Aktion), Lasar Segall (Jude), Otto Dix (Gegner), Otto Schubert, Heckrott, Constantin von Mitschke-Collande und der Architekt Hugo Zehder, welche das Statut der Gruppe 1919 bestimmt haben.

Aus den Zuschriften, die im Jubiläumsheft verewigt werden (S. 30) (Sperrungen von mir! W.):

S. 30. Worpswede b. Bremen, 28. Nobember 1918.

An die Novembergruppe, Berlin.

Expressionisten, Kubisten, Futuristen.

Ihr habt den Ruhm, zum großen Teil die Revolution vorbereitet zu haben. Spätere Geschlechter werden es erkennen. Denn ihr schrieet, als die andern noch wimmerten.

. . . .

Mit Gruß

Maler Curt Stoermer,

Schriftführer und Mitglied des Arbeiter- und Soldatenrats, Kreis Osterholz.

S. 33:

Ich bin der Ansicht, daß die gesamten Grundlagen der Jungen Kunst auf dem Gefühl eines kosmischen Kommunismus ruhen, von dem der wirtschaftliche Kommunismus ein notwendiger, wenn auch untergeordneter Teil ist.... Es muß gelingen, dem neuen Glauben, der sich in der antinationalistischen Kunst manifestiert, seine bis ins einzelne Leben gehenden sittlichen Konsequenzen zu geben.

Otto Freundlich. (Zugleich Mitarbeiter der Aktion. W. vgl. Abb. 8.)

S. 15 erklärt Rudolf Belling: (Abb. 21, Nr. 8 und 9)

„Beim jetzigen Kurs (der revolutionär unzulänglichen Ebert-Regierung! W.) ist wenig Aussicht vorhanden, unsere Anschauung durchzusetzen, es wird unsere erste und dringendste Aufgabe sein, daß Männer unserer Richtung die leitenden Stellen, das Ministerium besetzen. (Vgl. S. 41, 42.)

Herr Belling vom internationalen Kunstamt der Novembergruppe[1]) gab so dem „neuen Glauben, der sich in der antinationalistischen Kunst manifestiert, seine bis ins einzelne Leben gehenden sittlichen Konsequenzen" etwas praktischer als Herr Freundlich. Alles in allem gehören etwa 17% der Gesamtmitglieder jener Novembergruppe allein dem Mitarbeiterkreis Pfemferts an – von den übrigen Bolschewiken ganz zu schweigen. Im Arbeitsausschuß ist „die Aktion" mit 40 % vertreten, und wenn man Pechstein und Belling nicht zu den Bürgerlichen rechnen will, so haben die neuen Menschen dort mindestens die absolute Majorität besessen und konnten das Gesicht der deutschen Kunst nach ihrem Bilde schaffen. Denn die Novembergruppe war die Attraktion für die große Berliner Ausstellung (vgl. Abb. 17), sie wurde in der Kritik am meisten diskutiert und blieb am stärksten haften in der Vorstellung des Publikums von der zeitgenössischen Kunst (Abb. 21, 22, 23). Ernsthaft schaffende Künstler kamen dabei um jede Wirkungsmöglichkeit, sie wurden glatt übersehen. Entsprechend der Novembergruppe bildeten sich die roten Künstlerorganisationen in allen Kunstzentren. Daneben bestanden Proletkulteinrichtungen, die ihre Ziele etwas besser tarnten und künstlerische Motive in den Vordergrund stellten.

Dazu gehörte z. B. jener Arbeitsrat für Kunst, welcher sich in Berlin „nach sorgfältiger Vorbereitung konstituiert" hat in der Überzeugung, daß die politische Umwälzung benutzt werden muß, zur Befreiung der Kunst von jahrzehntelanger Bevormundung. Dieser „Kreis einheitlich gesinnter Künstler und Kunstfreunde . . ." in enger Fühlung mit Vereinigungen ähnlicher Tendenz an anderen Orten Deutschlands stellte unter dem Leitsatz: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden" eine Anzahl von wunderbaren Programmpunkten auf, die z. T. auch heute wieder gelten könnten. Zwischen den schönen Phrasen, utopischen Vorschlägen und Reformideen eingebettet liegt das Entscheidende: „Befreiung des gesamten Unterrichts für Architektur, Plastik, Malerei und (!) Handwerk von staatlicher Bevormundung." Ferner: Auflösung der Akademien und Ersatz durch

[1]) Seit kurzem zum Professor für einen Auslandsposten ernannt.

Körperschaften, „die aus der produktiven Künstlerschaft selbst ohne staatliche Beeinflussung geschaffen werden, und Bereitstellung staatlicher Mittel dafür". Kurzum, der Vater Staat darf seine kunstpolitischen Kinder bezahlen, aber zu sagen hat er nichts. Beamter ohne Pflichten! Welche Aussichten! Die im „Gegner" als Professurjäger gekennzeichneten Melzer, Klein, Tappert, Belling saßen dementsprechend in der künstlerischen Arbeitsgemeinschaft zur Erreichung solcher Ziele, César Klein sogar in der Oberleitung des Geschäftsausschusses zugleich als Vertreter der Aktion, zwischen Walter Gropius und Adolf Behne. Dem Geschäftsausschuß gehörten ferner an:

Otto Bartning, Hermann Hasler, Erich Heckel, Georg Kolbe, Gerhard Marcks, Ludwig Meidner (Aktion), Max Pechstein (Novembergruppe, Aufruf 1919 in Gemeinschaft mit Kurt Eisner), Hermann Richter, Schmidt-Rottluff (Aktion), Bruno Taut, Max Taut, Wilhelm Valentiner.



Abb. 22. Aus der Großen Berliner Kunstausstellung 1923 „Das Nichts" von Walter Kampmann (Berliner Novembergruppe). Die „Arbeit" besteht aus einer weißen Fläche mit zwei kleinen Säulen, an einer Stange hängt eine Glaskugel, wie man sie an Weihnachtsbäumen verwendet. (Kampmann ist Lehrer an der Höheren Textil-Fachschule Berlin). Vgl. auch Fig. 2 auf Taf. 23

(Atlantik-Foto)

Der Arbeitsgemeinschaft gehörten an:

Rudolf Belling (Novembergruppe), Artur Degner, Lyonel Feininger (Novembergruppe, Sturm, Aktion), Otto Freundlich (Novembergruppe, Aktion), Jefim Golyscheff, August Grisebach, Erwin Haß, P. R. Henning, Jakob Hirsch (Novembergruppe, Aktion), Walter Kaesbach, Moritz Melzer (Novembergruppe, Aktion), Otto Müller (Novembergruppe), Franz Mutzenbecher, Emil Nolde, Friedrich Perzynski, Richard Scheibe, Fritz Stuckenberg, Georg Tappert (Aktion, Novembergruppe), Arnold Topp (Sturm).

Zu den Freunden dieses Arbeitsrats gehören u. a.:

Georg Biermann (der Herausgeber und Verleger Neuer Kunst), Paul Cassirer (Der Ober-Kunst-Jude), Alfred Flechtheim (der jüdische Getreide- und Kunsthändler), Carl Georg Heise (Museumsdirektor in Lübeck), G. F. Hartlaub (Museumsleiter in Mannheim), Ernst Osthaus, Erich Mendelsohn, Heinrich Nauen (der „Leiter" der Gruppe Junges Rheinland), Oswald Herzog, Bernhard Hoetger, Campendonk, Otto Müller-Breslau, Christian Rohlfs, Günther Werkmeister und viele andere. . . .



Abb. 23. Novembergruppe (Gefolgschaft).

1. Hanna Hoech: Journalisten, 1925. – 2. Walter Kampmann: Diana im Wasser stehend und schießend, 1930. – 3. ? Abstrakte Konstruktion, 1926. – 4. Anneliese Ratkowski Braun: Das Grauen, 1925. 5. Walter Kampmann: Dem Frühling entgegen, 1923, mit Jalousierahmen. – 6. Heinrich Campendonk: Orientalisches. – 7. Otto Freundlich: Kopf. – 8. Nikolaus Braun: Dämon. – 9. Paul Goesch: Wandmalerei. – 10. Karl Völker: Zwei Kinder

Zu diesen Organisationen, welche ausdrücklich mit dem Staat gegen den Staat wirkten, gehörte in seiner Leitung auch der „Reichsverband bildender Künstler". Viele Künstler begreifen noch heute nicht, daß seine Auflösung im nationalen Staat notwendig war. Sie hielten ihn für ihre überparteiliche Dachorganisation. Zwei Fälle mögen sie eines anderen belehren. Der Gau Berlin protestierte am 9. April 1929 gegen die Verurteilung des George Groß, der mit seiner „Kunst" bolschewistische Agitation getrieben hatte, bis dem Staatsanwalt die Sache zu bunt wurde. Von diesem Protest der Gauleitung rückten freilich 140 Mitglieder ab. Sie wurden aber von den Drahtziehern als „Mucker und Spießbürger" gebrandmarkt, „die nicht wissen, was Kunst bedeutet und sich nicht scheuen, dem aufrichtigen Genossen (Groß!) in den Rücken zu fallen im Bund mit dem offiziellen Muckertum von Staatsanwälten und Dunkelmännern." Ein anderer grotesker Fall zeigt nicht minder, wo die Oberleitung des Reichsverbandes stand: In Düsseldorf wurde das Heldendenkmal der 39. Füsiliere enthüllt. General Ludendorff, dessen Namen das Regiment und somit auch das Denkmal trug, sah in dem Machwerk eine Verhöhnung der gefallenen Helden und der deutschen Würde und forderte kategorisch die Beseitigung (Abb. 24). Er wurde darin von allen einsichtigen Leuten unterstützt. Allein die Leitung des Reichsverbandes bildender Künstler stand auf seiten des Bildhauers Rübsam und einer roten Hetzklique von „Fachleuten". Sie glaubten den „Künstler" decken zu müssen. Freilich



Abb. 24. „Ehrenmal" des Füsilier-Regiments 39 General Ludendorff (angeprangert im Tannenberg-Jahrweiser)

hätte der Reichsverband auch beim Reichskunstwart Dr. Redslob keinerlei Rückhalt gehabt gegen die bolschewistische Aktion. Dafür zeugt schon das Verhalten des Reichskunstwarts im George-Groß-Skandal, sein elendes Ducken vor dem Gesindel und seine Fürsprache für dessen Häuptling vor Gericht. Die Geisteskorruption, das Bestreben, der öffentlichen Meinung zu genügen, und die Bolschewisierung hatten selbst die obersten Kunstinstanzen des Staates mit einbezogen. So wird man sich nicht weiter wundern dürfen, daß Nolde, Kirchner, Schmidt-Rottluff, Belling und Dix als Führer deutscher Kunst betrachtet und zu Mitgliedern der Akademie der Künste in Berlin ernannt werden konnten. Nicht die „Begabung" gab den Ausschlag, sondern die innere Zugehörigkeit zum roten Kunstsystem und die Verwendbarkeit darin.

Heute empfiehlt es sich daher, grundsätzlich abzuwarten und zu prüfen, inwieweit die Leistungen jener Repräsentanten der Verfallszeit überhaupt den Anforderungen entsprechen, welche der deutsche Staat an das Kunstschaffen stellen muß, oder ob die Weltberühmtheit von Judas oder Moskaus Gnaden lediglich im roten Licht begründet erscheint. Denn nicht nur die entarteten Künstler „leben und arbeiten", sondern auch ihre Helfershelfer und Geschäftsfreunde leben und arbeiten noch immer oder wieder von neuem, womöglich national getarnt. Sie suchen „die Kunst der Nation" oder den „deutschen Stil" so zu lenken, daß sie mit ihren Weltberühmtheiten der Entartung von neuem die Macht erringen können zum Verderben deutscher Kunst.

Die deutschen Kämpfer gegen Schmutz und Schund müssen wohl oder übel nun noch andere Sümpfe kennen lernen, aus denen der Kunstbolschewismus getränkt wurde, und die bisherigen noch genauer samt ihren unterirdischen Geschäfts- und Personalverbindungen durchschauen lernen. Wir befassen uns deshalb mit einigen prominenten Kunstzeitschriften, Herausgebern, Verlegern, Kritikern und Händlern, welche Herzfeldes Grundsatz „Wir ziehen es vor, unsauber zu existieren, als sauber unterzugehen" praktisch befolgt haben.

Mit Vorliebe gruppierte sich ein Konzern von Künstlern und Literaten um eine Kunsthandlung mit Kunstverlag und einer eigenen Reklamezeitschrift. Alle an einem solchen Unternehmen Beteiligten preisen einander dann über den grünen Klee, denn sie sind auf Gedeih und Verderb aufeinander angewiesen. Der Ahnungslose steht dann oft genug solcher Propaganda für Neue Kunst gläubig-hilflos gegenüber und wird „geneppt". Das Musterbeispiel eines solchen roten Konzerns ist der Kreis um Goltz in München gewesen. Der Leiter des Betriebes Hans Goltz macht einen Kunstladen nebst Kunstverlag auf. Zur Propaganda des Unternehmens dient eine eigens geschaffene Kunstzeitschrift: „Der Ararat", Untertitel:

Glossen, Skizzen und Notizen zur Neuen Kunst, Verlag Goltz-München. Für die Schriftleitung ist ein Gebildeter erforderlich, möglichst einer mit Titel und ohne Skrupel, der mit der neuen Kunst Schritt halten kann. Wenn kein Professor zu haben ist – wie Herr Professor Biermann für den Verlag Klinkhardt u. Biermann – so tut es ein Doktor zur Not auch. Dr. Leopold Zahn übernimmt die Redaktion. Nun sichert man sich noch einige andere Vertreter im In- und Ausland, möglichst Doktoren, mindestens Literaten und einige Künstler, die zu dem Unternehmen passen oder, weil sie in Not sind, so tun als ob. So lesen wir die Anzeige im Ararat:

„Neue Kunst, Hans Goltz – München, hat die ausschließliche Vertretung für H. M. Dawringhausen, Josef Eberz, George Groß, Charles Hofer-Genf, Paul Klee, Carl Mense, Georg Schrimpf." (Vgl. auch die andere Anzeige S. 25.)

und wir hören an andrer Stelle einen dieser Prominenten des Hauses Goltz aus der Schule plaudern: „Heute ist der Künstler gekauft von dem bestzahlenden Jobber oder Mäzen." (George Groß im Westheims Kunstblatt 1921, S. 11).

Die Geschäftsverbindung zur Erzeugung und Verbreitung der „Neuen Kunst" ist damit von berufener Seite charakterisiert. Sie lohnte sich auch mitunter, denn „der übersättigte Bürger nippt auch an dem Gift, an dem er sterben soll." So klassenhochmütig wie Pfemfert, der alle Geschäftsbeziehungen und persönlichen Verbindungen mit Bürgerlichen ablehnte – selbst die bolschewistisch bürgerlichen Rendezvousveranstaltungen des kunstpolitischen Salons Nierendorf – so töricht prinzipiell waren die Realbolschewisten nicht. Sondern trotz Pfemferts Grollen (Aktion 1924, S. 203) empfahlen sich die Kunstabende des Malik-Verlags in den Luxusschaufenstern des Tauentzienviertels, prangten die bolschewistischen Kunstmappen usw. in den Schaufenstern großer Geschäfte kapitalistischer Unternehmen. Der Querschnitt (1923, S. 176) berichtet über eine George-Groß-Frechheit: „ein Bilderbuch, eine furchtbare Drohung enthaltend. Folge: Die Bedrohten kaufen mit besonderer Vorliebe die eigens für sie herausgegebene und berechnete Luxusausgabe und sprechen mit Begeisterung davon. Sie haben recht." Dieser höhnischen Feststellung entsprechen einige Anzeigen, z. B. („Ararat" Nr. 3, 1921):

George Groß: 7 neue Lithographien. Der Mord in der Ackerstraße. Blattgröße 53×33 cm M. 400.–.

Ferner (Anzeige des Herzfeldeschen Verlages im Ararat, Sonderheft George Groß, 1920):

„Der Malik-Verlag Berlin veröffentlicht die politische Mappe: Gott mit uns (eine hundsgemeine Verhöhnung, zumal der Soldaten! W.), 9 Originallithographien von George Groß. Der Name dieses unversöhnlichen Satirikers erübrigt jede Anpreisung.

Nr. 1–20 (Vorzugsausgabe) signiert, exkl. Luxussteuer, auf echt U.S.A.-Strathmore Japan à Exemplar M. 2000.–

Nr. 22–60 auf schwerem Handbütten, exkl. Luxussteuer à Exemplar M. 800.–

Bestellungen an Hans Goltz-München oder an jede andre Buch- und Kunsthandlung oder direkt an den Verlag."

Das sind – für 1920 – mehr als gutbürgerliche Preise. Die Snobs und Salonbolschewiken, beglückt von dem Ereignis, daß sie sogar selbst als Gegenstand „künstlerischen" Interesses in Frage kamen, hatten ja mehr Geld als genug, durften bloß nicht zu lange warten, hier wie auch sonst. Der Gegner 1920/21 meldet:

S. 343. George Groß: Das Gesicht der herrschenden Klasse. 55 politische Zeichnungen (7.–12. Tausend ist bald vergriffen) . . .

Indessen wurden auch die klassenbewußten Proletarier nicht vergessen, sie erhielten dank der bürgerlichen Snobgesellschaft, welche die Luxusausgabe kaufte, eine Volksausgabe zu kleinen Preisen.

Daß außerhalb Deutschlands das Kunstfatzkentum und die Liebäugelei mit der bolschewistischen Vergewaltigung nicht weniger um sich griff, das entnehmen wir einem Bericht in „Kunst und Künstler", Juli 1932, S. 266: „Neues aus Amerika" von Hermann Post (New York):

„Das Überraschendste ist eine Bildergruppe kommunistischer Maler. Unter Benutzung der Requisiten von George Groß sieht man Rockefeller, Ford, Morgan und andere Reiche an üppigen Tischen sitzen, während zu ihren Füßen mit Gasmasken versehene Soldaten verhungernde Menschen niederknallen. Dabei ist es vor allem Rockefellersches Geld, das diese Ausstellung ermöglicht hat. Zuerst wollte man die Bilder nicht zulassen; es wurde jedoch mit einer Protestausstellung gedroht."

Also ganz wie im liberalen Deutschland! Ein Tritt in den satten Bauch bewirkt eine Verbeugung, und der Stiefel wird „abgeschleckt". Auf diesen Reflex ist die Neue Kunst samt Kunsthandel, Kunstpresse usw. eingerichtet und eingespielt. Folgende Buchbesprechung aus dem Ararat 1921, Nr. 3, zeigt, was man deutschen Lesern zumuten darf:

„Merzzeichnungen von Schwitters? Merzgedichte von Schwitters? Von jedem 15 Stück, immer ein Gedicht links und eine Zeichnung rechts! Und beide sinnlos. Gedruckte Worte in verschieden langen Zeilen, das sollen Gedichte sein, gestempelte Worte kreuz und quer abgedruckt mit Briefmarkenpapier und kindisch gezeichneten Kaffeemühlen, Häuschen und Rädern, das sollen Zeichnungen sein. Da mag sich der Teufel auskennen. So heißt eins:

Umdumm.

So höre glant schrein qualte Morea
Mamauer gleiß verlarnte du ich singe
Schrill glutet glant equalk fein
Wie Räderachsen schreien schrein
Glut qualte leiberheiß verlarnte Schein
Oh höre! E verlarnte qualte Qualen.
  Sidu Sibeele platscht der Mond
  o siehe du oh singe mit
  Libeele goldet Glotea
Doch Quaale Traum erdrosselt meine Singe.

Wer mich aber fragt, was das alles bedeuten soll, dem kann ich nur ebenso ins Gesicht lachen wie der Dichter und Maler (Kuwitter, vermutlich). Kunst ist nicht zum „Verstehen" da, Merzgedicht nicht für Philologieprofessoren, und Dada, ja Dada ist ja zum Mitmachen da, zum Lachen über sich selbst und alle Welt, zum fröhlichen Deppsein. Wenns ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen. Daß einer den Mut zum

Ulk in der Kunst hat! daß er allem Sinnreichen, Gravitätischen eins in die Goschen pflanzen kann!

Einen schönen Dank an Kurt Schwitters". (Vgl. Abb. 19.)

Paul F. Schmidt. (Vgl. S. 60, 66, 84.)

Das ist doch noch eine Kunstbesprechung! Natürlich war dieser „fröhliche Depp", Herr Dr. Paul F. Schmidt, als „Mitmacher" der gegebene



Abb. 25. Aus der Dresdener städtischen Sammlung

Urheber:	Titel:	Material:	Jahr:	Ankaufspreis:
1. Otto Dix[1])	Kriegskrüppel	Oel	1921	3 000
2. Eugen Hoffmann	Landschaftsphantasie	Aquarell	1919	125
3. Christoph Voll[2])	Weibliche Figur	Holz	1921	?
4. Lasar Segall (Jude)	Die ewigen Wanderer	Oel	1919	4 000
5. Kurt Schwitters	Merzbild	Mülleimermaterial	1920	1 400
6. Oskar Kokoschka[3])	Die Heiden	Oel	1920	10 000

[1]) Wurde Professor in Dresden
[2]) Wurde Professor in Karlsruhe } jetzt nicht mehr im Amt.
[3]) Wurde Professor in Dresden

Museumsleiter für die Neuen Künstler und Kunsthändler. Spuren seiner Wirksamkeit zeigen die Machwerke des Irrsinns und der Bosheit, die er als Leiter des Dresdner Stadtmuseums aus den Geldern der Steuerzahler für die Residenz und Musenstadt angeschafft hat (Abb. 25). Was der Mut zum Ulk in der Kunst an Stadt- und Stiftungsgeldern kostete, dafür ein paar Belege:

Der „Abenteurer" von Groß 1921 . . . . 10 000 M.
Ein Aquarell von Groß 1920 . . . . 1 200 M.
Das Merzbild (Mülleimerauslese) von demselben Schwitters, dessen Lob als eines fröhlichen Depps wir eben vernahmen, 1920 . . 1 400 M.

Damals stand die Mark noch hoch. Welche Versuchung für notleidende Künstler aus solchen Ankäufen entstanden ist, läßt sich leicht einsehen. Welcher Verzweiflung die Charakterstarken ausgeliefert waren, die verspottet, zurückgewiesen, vom Erfolg ausgeschlossen blieben, das ermißt nur der voll und ganz, welcher dazu gehörte. Wie der Schwindel-Kunsthandel sich bedankte und seine Kreaturen, in diesem Falle Herrn Direktor Schmidt, pries, dafür spreche der Ararat 1920, S. 174.

Mitteilungen der Galerie „Neue Kunst" und des „Goltzverlages":

„Eines der Hauptwerke von George Groß, „Der Abenteurer", erwarb das Stadtmuseum in Dresden. Dem weitsichtigen Leiter dieses Museums ist es in kurzer Zeit gelungen, durch seine treffsicheren Erwerbungen die Dresdener Stadtsammlung auf ein hohes Niveau zu bringen."

Über die tatsächliche Wirksamkeit dieses „fröhlichen Depp" zugunsten der Neuen Kunst und zugleich über die Zustände in einer solchen Ankaufsgesellschaft ohne Haftpflicht belehrt der Bericht, den die Dresdner Nachrichten 1933 zur Ausstellung „Entartete Kunst" beibringen:

„Von 1919 bis 1923 nahm Dr. Paul F. Schmidt diese Stellung (des städtischen Direktors für die Erweiterung des Kunstbesitzes der Stadt Dresden) ein; er hat noch 1924 und 1925 durch Beratung auf die Einkäufe eingewirkt. Der ursprüngliche Ausschuß von 15 Herren wurde verkleinert auf eine Ankaufskommission, über deren Tätigkeit indessen keine Akten bestehen. Die Beschlüsse wurden ohne Protokoll in mündlicher Beratung gefaßt. In der Zeit von 1919 bis 1929 wurden (unter Umrechnung der Inflationsgelder) für etwa 500 000 Reichsmark reine Kunstankäufe getätigt. Die auf diese Weise erworbenen Werke sind der Öffentlichkeit nie zugänglich gemacht, sondern wurden in engstem Raume aufgestapelt, weil kein Raum zur Ausstellung da war."

So wurden 500000 Reichsmark d. h. eine halbe Million Steuereinnahmen und Stiftungen mißbraucht zum Erwerb Neuer Kunst. Fürwahr ein ideale Lage für jeden „fröhlichen Depp"! Und in diesem Falle kein Hindernis, daß ein solcher Mann noch 1936 als Dozent an der Lessing-Hochschule in Berlin Vorträge über Kunst halten darf.

Dagegen wehe dem Museumsdirektor oder Kritiker, der es wagte, den Bolschewisten und ihrer Neuen Kunst das Geschäft zu verderben, der noch Rückgrat und klaren Kopf besaß und davon Gebrauch machte. Die ganze Meute fiel dann sofort trotz kleiner Konkurrenzspaltungen vereint über ihn her. Seine Absetzung wurde gefordert oder seine Ernennung vereitelt. Als Reaktionär, Stumpfbock, Kunstlump, Banause angeprangert zu

werden von den Evangelisten des Neuen Menschen und der Neuen Kunst, das war noch sein mildestes Los.

Die Genossenschaft der fröhlichen Depps, bestzahlenden Jobber und gekauften Künstler verfügte über glänzende Beziehungen und Verbindungen, übersah die jeweilige Lage klar, dank einer gutorganisierten Berichterstattung bis ins kleinste. So orientiert der Ararat 1920, S. 141, über die damalige Lage in Dresden:

Publikum: Im allgemeinen, wie üblich, neugierig, halb tolerant, halb entrüstet, aber sehr begierig, das Neueste in Vorträgen etc. zu erfahren, teilweise, besonders die Jugend, nicht ohne Begeisterung.

Kritik: Zum größten Teil, ja fast einhellig bemüht, mit allen Erscheinungen der Kunst Schritt zu halten, wenn auch mit verschiedenem Erfolg. Direkte Ablehnung nirgends.

Offizielle Kreise: Sowohl Staat wie Stadt unterstützen die Bestrebungen der Museumsleitungen, sofern sie moderne Bestrebungen haben, mit sehr dankenswertem Eifer, so daß sowohl der Staatsgalerie wie dem Stadtmuseum die Möglichkeiten zu Erwerbungen neuer Kunst offenstehen. Auch in allen sonstigen Kunstfragen erfreulicher Eifer, es mit der Jugend zu halten.

Opposition: Vor der Hand kaum zu spüren.

Veranstaltungen: Zahlreiche Vorträge über Expressionismus usw.; Ausstellungen bewegen sich auf einem hohen Niveau, soweit die Kunsthandlungen ernsthaft in Betracht kommen (Arnold und Richter), und sind bestrebt, das Beste und Jüngste auch jenseits der bekannten Größen zu zeigen.

Kunsthändler: Abgesehen von den vortrefflichen Ausstellungen setzen sich die Kunsthandlungen auch für junge, zukunftskräftige Dresdner und andere Künstler ein; Förderung besonders der Dresdner Sezession und ihres Anhanges; besondere Berücksichtigung der Graphik und Zeichnung.

Sammler: Neueste Kunst sammeln im wesentlichen nur Frau Ida Bienert und Frau Dr. Stegmann; andere Kunstfreunde erwerben hier und da, je nach Gefallen, aber nicht systematisch und umfangreich, Werke der mittleren Neueren, wie Brücke, Nolde etc. Die alten bekannten Sammler wie Schmitz und Rothermund usw. halten sich zur Zeit ganz zurück."

Wer da weiß, welche bedeutenden Werke die Zurückhaltenden besaßen, wird ihre Zurückhaltung ihnen nachfühlen können.

Die Propaganda für die Neue Kunst versagte übrigens laut Ararat (1920, S. 76) im Haag und oft auch sonstwo, sobald

„die propagandistische Vorbereitung des Unternehmens fremde Gewohnheiten psychologisch unberücksichtigt ließ."

Überall aber, wo die Propaganda scheiterte, wurde die Neue Kunst bestimmt abgelehnt. Nirgends vermochte sie durch eigene Wirkung allein einzuleuchten. Diese Erfahrung bildete eine besondere Massenpsychologie heraus. Und als einfachstes Mittel, durchzudringen, bewährte sich der zu Geschäftszwecken provozierte Skandal, möglichst mit anschließender Gerichtsverhandlung, Breitwalzen in der Presse usw. Zumal ein Sittengerichtsprozeß war die großartigste Reklame für Künstler und Kunsthändler, je toller desto besser.

Welches Gerede konnte Frau Ey in Düsseldorf von ihrem Kunstladen machen mit Hilfe der widerwärtigen Obszönitäten und bedeutenden Unverschämtheit des Malers Wollheim, den wir als Vorsitzenden der

Künstlerselbsthilfe, jener roten Organisation, bereits genannt haben! Der Sittlichkeitsprozeß Wollheims gedieh zu einer Riesenreklame dank der Unzulänglichkeit eines liberalistischen Rechtswesens, der Hilflosigkeit, Kunstfremdheit und Personenunkenntnis seitens des Richters und dem vollendeten Zusammenspiel der – sagen wir – „Neuen Menschen".

Charakteristisch ist schon die Entwicklungsgeschichte dieses Kunstladens für Neue Kunst und die Vorgeschichte des Prozesses.

Der altehrwürdige Maler Eduard von Gebhardt hat Mitleid mit der einem Bilddiebstahl zufolge in Not geratenen noch unerfahrenen Kunsthändlerin. Er schenkt dieser hausbackenen Seele, die ehedem als Inhaberin einer kleinen Künstler-Kaffeestube allgemeines Zutrauen genoß, meisterliche Arbeiten und überläßt ihr andere zu Spottpreisen, damit sie ihr Geschäft – sie führte bis dahin gute Bilder – wieder gesund machen könne. Er ahnte wohl kaum, daß Frau Ey inzwischen in die Hände des „großen Pankok" und noch größeren Wollheim geraten und für die Propaganda der Jungen Kunst gewonnen war. Eine Radikalkur war an ihr vollzogen worden: Ein Bild von Wollheim wurde über ihr Bett gehängt. „Ich wagte" – sagt sie – „gar nicht, abends mich ins Bett zu legen und schlief drei Nächte auf dem Bettzeug auf der Erde, um mich nach und nach daran zu gewöhnen." Durch so „starke" Kost wurde aus der harmlosen Alten ein „Neuer Mensch", reif, die Neue Kunst zu propagieren. Sie kaufte nun von dem reichen Erlös (450 % Gewinn) aus Gebhardts Bildern für viele Tausend Mark Machwerke von Wollheim, Pankok, Felixmüller, Nolde und was sonst als besonders „stark" galt. Sie bemutterte Herrn Wollheim als „krankes, verwöhntes Kind" und nimmt auf Empfehlung Wollheims und Pankoks Dix zu sich, „weil er ein offenes, freches Gesicht" hatte. Schließlich hatte sie das ganze „Junge Rheinland" (Kartellableger der Novembergruppe) unter ihren Fittichen und war nicht mehr wie zu Anfang auf Leihgaben des Getreide- und Kunstjuden Flechtheim angewiesen, um die Neue Kunst würdig vertreten zu können. Sie opferte sich wie der mystische Pelikan für ihre vielen Jungen, die alle von ihr zehrten. Das matriarchalische Verhältnis war so: Die kunstpolitischen Kinder sorgten für den zum Rummel nötigen Krach durch entsprechende Leistungen. Für alles andere sorgte Frau Ey – ein ideales Verhältnis für die Neue Kunst. Herr Wollheim, der – zugleich „dramatischer Dichter" – nach Aussage Pankoks „alle im Reden schlägt", hielt Vorträge für Neugierige, gründete mit Pankok und dem Journalisten Gert Schreiner die Zeitschrift „das Ey", um die noch widerstandsfähigen Düsseldorfer Kritiker niederzuschreiben und dozierte an der Volkshochschule, während die Düsseldorfer vor den Werken der Neuen Kunst in Frau Eys Schaufenstern ihrem Herzen Luft machten mit den Fäusten in der Tasche. So war alles reif für eine Gerichtskomödie und ihr Erfolg vorauszusehen. Frau Ey erzählt:

„Wollheim malte gerade ein Bild: Ein Stück Festland passiert unter wehender Flagge den Baum von Omega. Über Wollheims Bild gab es eine Diskussion, Ausstellung im Fenster oder nicht; es wurde für Ausstellen im Fenster beschlossen. Abends wurde das Bild ausgehängt, aber morgens um 9 Uhr kamen schon zwei Kriminalbeamte, zogen eine Decke von dem Tisch und warfen, o Schreck, die Decke über das Bild, um das Geschlechtsteil des Mannes zu verdecken, da im Augenblick wurde es lebendig vor dem Schaufenster, alles lachte und der Tumult war da; die Decke hatte ihre Wirkung getan. Das Bild wurde dann aus dem Fenster genommen.

Beamter: Wer ist der Maler dieses scheußlichen Bildes. Ich: Der Maler Wollheim. Der Beamte: Das Bild bleibt aus dem Fenster. Wollheim kam gegen 10 Uhr, klebte das anstößige Teil des Aktes mit einem Datumblättchen eines Abreißkalenders, einem roten, da es gerade Sonntag gewesen, zu und setzte es zurück ins Fenster. Noch größerer Menschenauflauf, ich glaube unter den Zuschauern waren Kriminalbeamte postiert, und schon erschien ein Kriminalkommissar in eigener Person und erklärte Wollheim, es würde durch die Feuerwehr herausgeholt, wenn es nicht gutwillig herauskäme. Wir befolgten diesen guten Rat und nach einigen acht Tagen kamen wieder neue Beamte und beschlagnahmten das Bild. . . . Wollheim flog von der Volkshochschule (wo er Dozent war! W.) und der Prozeß nahm seinen Anfang, dem die ganze Stadt mit Erwartung entgegensah. . . .

Landtagsabgeordneter und Rechtsanwalt Dr. Obuch führte den Prozeß als Anwalt Wollheims. Es waren ungefähr 25 Zeugen und Sachverständige geladen. Museumsdirektor Prof. K. Koetschau, Prof. Nauen, Herbert Eulenberg, Prof. Alfred Sohn-Rethel, Dr. Keim, Gert Schreiner, Bildhauer Leo Laufs, Maler Kaufmann, Adolf Uzarski, Rilke, Dr. Quedenfeld, Graf Wilhelm von Kielmannseck und viele andere Pressevertreter."

(Der Leser kennt bereits den Fall Nauen-Uzarski – vgl. S. 49 – und wird beide als Zeugen oder Sachverständige anders einschätzen als es ein ahnungsloser Richter vermochte.)

„Morgens füllte sich der große Gerichtssaal . . . Wir hatten auch eine Anzahl Blätter von dem Zeichner und Maler Brüning gekauft, die in einer Buchhandlung auf der Schadowstraße ausgestellt wurden, feine Akte mit Spitzenhöschen oder Schleier, die viel unsittlicher wirkten wie das abstoßende Syphilisbild."

Die Salon- und Herrenzimmerschlüpfrigkeiten der bürgerlichen Epoche wurden auch sonst von den bolschewistischen Pornographen zur Rechtfertigung der eigenen Gemeinheit benutzt. So wiesen die Dresdner Bolschewisten mit Vorliebe auf gewisse schlüpfrige Machwerke Richard Müllers hin, der ihnen als „Kunstmagnat", „Reaktionär" und pedantischer Lehrmeister sorgsamer Arbeit verhaßt war oder auch auf die genießerische Aktmalerei des Kunstgewerbeakademieprofessors Rösler, um demgegenüber ihre eigenen viehischen Bordellszenen als edle Abschreckungskunst „moralisch" zu rechtfertigen. Dieser alte Trick wurde von den Düsseldorfer Neuen Menschen also keineswegs erfunden. Aber er hatte vollen Erfolg, zumal natürlich die Sachverständigen z. T. eingeweihte Leute waren, die erprobtermaßen mit der Neuen Kunst fühlten. Der Richter hatte dagegen weder Gefühl für das, was ein Bild über den Charakter seines Urhebers aussagt, noch kannte er den Trick, noch die Rollenverteilung der Sachverständigen. So ging er glatt in die Falle, als die Brüningschen Schlüpfrigkeiten herangezogen wurden, um Wollheims überlegene Sittlichkeit zu beweisen:

„Wie dieselben dem Vorsitzenden vorgelegt wurden, sagte er ganz erfreut: Ah, das sind wohl von den Blättern, die irgendwo auf der Schadowstraße ausgestellt waren. Al-

gemeines Gelächter im Zuschauerraum mit vereinzeltem Ausruf: Er weiß Bescheid, noch tolleres Gelächter. Vorsitzender ganz wütend: Ich werde den Saal räumen lassen bei einer nochmaligen Bemerkung. Alle Zeugen wurden vernommen: Prof. Koetschau, Frau Louise Dumont, der weit über Düsseldorf bekannte Dichter Herbert Eulenberg . . . Es trat Ruhe und Pause ein, bis entschieden wurde, daß also das Bild nicht unsittlich sei und freigegeben wurde. Eine Berufung des Urteils seitens des Staatsanwalts in Leipzig am Reichsgericht hatte auch keinen Erfolg. Nun ging die Klage wegen Verleumdung gegen den Geh. Justizrat H."

(Also Gegenangriff der Roten gegen den Mann, der die Staatsanwaltschaft gegen den Unfug mobil gemacht hatte.)

„Der alte Herr meldete sich immer krank. Rechtsanwalt Dr. Obuch und Wollheim ließen nicht locker und so stieg der Prozeß. Zum Schluß erklärte Justizrat H. unter Bedauern, daß er falsch berichtet worden sei."

Kurzum der einzige Düsseldorfer, der überhaupt gegen den Unfug eines perversen Geltungssüchtigen vorging, wurde hereingelegt durch den „Sachverständigen"-Bluff dieser „abgesottensten Pokerspieler", dank der Unzulänglichkeit unsres damaligen Rechtswesens und der Unkenntnis der Richter in Sachen der Neuen Kunst. Herr Wollheim und seine Helfershelfer hatten den Triumph, das Gerichtstribunal in ein Gauklerfest verwandelt, den Vorsitzenden blamiert, den Ankläger gedemütigt und der ganzen Kunstwelt gezeigt zu haben, daß Frechheit im liberalen Bourgeoisstaat, je toller, desto sicherer zum Erfolg verhilft. Frau Eys Geschäft, für dessen prominenten Frechling „an 25 prominente Fach- und Presseleute richtig (!) aussagten", stand im Mittelpunkt des Interesses. Es ging, wie Frau Ey bekennt, erst dann zurück, als „die besten Pferde aus dem Stalle Ey ihr Rennen gemacht hatten", d. h. berühmt durch Frechheit, in Berlin, Dresden, Weimar oder sonstwo Professoren oder etwas Ähnliches geworden waren.

Nun wird es interessieren, die juristische Logik kennen zu lernen, welche solchem Unfug objektiv gerecht wurde, d. h. ihn zur Nachahmung empfahl. Darüber gab „Der Querschnitt" (Marginalien des Hauses Flechtheim 1921, S. 227) den Skandalbeflissenen genau Auskunft an Hand eines Reichsgerichtsurteils.

„Die Kunst ist imstande – so sagt das Reichsgericht –, auch Gegenstände dieser (geschlechtlichen) Art künstlerisch bis zu dem Grade zu durchgeistigen und zu verklären, daß für das natürliche ästhetische Gefühl die sinnliche Empfindung zurückgedrängt wird. Entscheidend ist also allein der Grad künstlerischer Vollendung, den die bildliche Darstellung erreicht hat . . . Man muß namhafte Kunstorgane befragen und außerdem beachten, für wen die Veröffentlichung bestimmt ist."

Diese Erwägungen stammen aus einer Zeit, in der es 1. noch keine „Neue" Kunst gab, 2. in der namhafte Kunstorgane, sogen. „Sachverständige" noch nicht zugleich in Interessengemeinschaft mit dem Kunsthandel und den Künstlern standen, deren alle umfassendes Band das épater le bourgois war und die alles verneinende Proklamation an Stelle der Kunst.

Die alten Gesetzesunterlagen, die nun für den Düsseldorfer Richterspruch herhalten mußten, bezweckten also ursprünglich nur, Künstler vom Schlage

eines Corregio, Rubens, Rodin davor zu bewahren, daß ein pfäffisches Muckertum sie hinderte, Werke phantasievoll-sinnlicher Schönheit zu schaffen. An die Möglichkeit perverser Wollust am Ekel und an den Trick, dieser Perversität einen moralischen Hintergrund anzudichten, um ihr ungestört frönen zu können, daran dachte damals noch niemand.

Indessen, seit dem Augenblick, wo die Untermenschen die Proklamation des Unrats, der sie erfüllte, als gleichberechtigt mit der Kunst, ja sogar an Stelle der Kunst setzen durften, seit eine beispiellose Korruption den sittlichen und ästhetischen Kompaß bei Künstlern und Kunstsachverständigen, Literaten und Händlern festgelegt hatte, seitdem das Wort Kunst einen beliebig und überallhin dehnbaren Begriff abgab, den jeder ohne Unterschied der Person drehen und deuten konnte, wie es ihm paßte – da konnten natürlich die bisherigen Gesetzesparagraphen nicht ausschließen, daß sie wortgetreu, aber gegen ihren eignen ursprünglichen Sinn ausgelegt, jedem Unfug Tür und Tor geradezu aufsperrten. Wenn als Kunst etwas gilt, worüber nur Sachverständige urteilen dürfen, weil der Begriff Kunst losgerissen wurde aus dem lebendigen Zusammenhang mit Volk und Art und deren gesundem seelischen Erleben, wenn als „Künstler" geschlechtlich gebrochene, geistig und seelisch verseuchte und grundsätzlich boshafte „Gnome und Wüstlinge" gelten dürfen, bloß weil ihnen die Natur eine Gestaltungsbegabung oder gar nur Geschicklichkeit und Frechheit mit auf den Unheilsweg gab – dann sind die, welche das zulassen, nicht weniger entwurzelt und entwürdigt als die Widerkünstler, deren Unrat sie als „Kunst" schlecken. Sie können dann Sachverständige sein für Sexualpathologie, Bolschewismus und was ihnen sonst gemäß ist – aber nie und nimmer für Kunst im echten ursprünglichen und ewigen Sinn, als dem Ausdruck der „Großen Gesundheit" eines lebendigen Volkes.

Wer das mißachtet, der gehört zu Rosa Luxemburg, zu Wieland Herzfelde oder wie die Anwälte der Prostitution, Geisteskrankheit oder anderer nach Gleichberechtigung strebender Entartung sonst heißen, einerlei ob er sich auch politisch dazu bekennt oder nicht, einerlei ob er sich dessen bewußt ist oder nicht, einerlei ob er Privatmann oder Händler, Museumsleiter, Richter oder Reichskunstwart oder sonst etwas ist – selbst dann, wenn er heute mit dem Hakenkreuz getarnt und mit Treugelöbnissen gegen den Verdacht, Bolschewist zu sein, versichert ist!

Über eine andere Bolschewistenfrechheit, die durch eine umständliche Gerichtsverhandlung geehrt wurde, berichtet der „Ararat" 1921, S. 180:

Im Juli und August hatten die „Dadaisten Maler George Groß und Rudolf Schlichter, Schriftsteller Herzfelde und Johannes Bader und Kunsthändler Dr. Burchard, im Hause Lützowufer 13 eine Ausstellung unter dem Titel „Erste Internationale Dadamesse" veranstaltet. Auf dieser war auch folgendes zu sehen. An der Decke des Ausstellungsraumes hing ein ausgestopfter feldgrauer Soldat mit Offiziersachselstücken und der Maske eines Schweinekopfes unter der Feldmütze. An der Wand stand ein aus schwarzem Leinen aus-

gestopfter Frauenrumpf ohne Arme und Beine, an dessen Brust waren ein verrostetes Messer und eine zerbrochene Gabel angenäht. An der einen Schulter auch eine elektrische Klingel, auf der anderen ein Spirituskocher. Am Hinterteil des Frauenkörpers befand sich ein Eisernes Kreuz. Ferner lag eine Mappe „Gott mit uns" aus, die Karikaturen des Militärs enthielt. Diese Mappe war im Malikverlag erschienen, dessen Inhaber der Angeklagte Herzfelde ist, während die Bilder vom Angeklagten Groß stammen. Zu der schwebenden Puppe in der Ausstellung war folgende Anmerkung gegeben: Um dieses Kunstwerk zu begreifen, exerziere man täglich zwölf Stunden mit vollgepacktem Affen und feldmarschmäßig ausgerüstet auf dem Tempelhofer Feld.

Bei Beginn der Sitzung erklärte der Oberdada Bader, der Dadaismus habe es sich zur Aufgabe gemacht, kulturell schädlichen Sedimentbildungen entgegenzuwirken. Dies geschehe am besten durch den Humor, denn dieser fehle uns Deutschen am meisten. Der Hauptmann Matthäi, der die Ausstellung besucht hat, hat den Eindruck gewonnen, daß die Ausstellung eine systematische Hetze gegen die Offiziere und Mannschaften des Heeres darstellte. Die Zeichnungen von George Groß in den Mappen enthielten nach seiner Überzeugung beinahe auf jedem Blatt in der Darstellung von Majoren, Offizieren und Unteroffizieren so infame und verabscheuungswürdige Verunglimpfungen, wie er sie noch nicht gesehen habe. Auf jedem Blatt standen drei Inschriften in deutscher, englischer und französischer Sprache; zwei Ausländer, die mit ihm zugleich die Blätter besichtigten, hätten sich über die ganze Sache sehr gefreut. Die Angeklagten Groß und Herzfelde bestritten entschieden, die Absicht einer Beleidigung der Reichswehr gehabt zu haben. Es handle sich um eine in durchaus künstlerischer Form ausgeführte Satire auf militärische Auswüchse.

Der Gegner, 1920, S. 272, zeigt, was diese Lumpen dem Gericht an Logik zumuten durften. Sie geben an: nicht die Reichswehr, sondern die Kapp-Hochverräter seien gemeint, nicht das Militär, sondern der internationale Militarismus. Der deutsche Soldat und Offizier sei nur „als Motiv" benutzt, ebenso wie man ja, um das kosmische Ereignis „Frühling" zu schildern, blühende Bäume Deutschlands als Motiv benutzen müsse. Offenbar kannte weder das Gericht noch der ehrliche Hauptmann Matthäi den „Gegner" genügend als eine bluffende Bande „abgesottenster Pokerspieler".

„Als Sachverständiger äußert sich der Direktor der Städtischen Sammlungen in Dresden, Dr. Paul Schmidt (das ist unser „fröhlicher Depp"! Vgl. S. 59, 60, 84 W.) wie folgt: Der Charakter der Ausstellung sei durchaus humoristisch und persiflierend. Der Dadaimus mache sich auch über sich selbst lustig. Groß sei einer der stärksten und bedeutendsten Zeichner der heutigen Zeit sowohl in Deutschland als auch in Europa. Seine darstellenden Formen lehnen an Kinderzeichnungen an, geben diesen aber eine höchst künstlerische Form. Seine Zeichnungen seien mit das Wertvollste unserer Tage.

Schriftsteller Stefan Großmann (!), als Zeuge vernommen, erklärte, bei der offensichtlichen Ulkstimmung der Ausstellung habe er sich nicht empört.

Das Gericht verurteilte den Angeklagten Groß, der als Künstler entgleist sei, zu 300 M., Herzfelde zu 600 M. Geldstrafe und sprach die übrigen Angeklagten frei . . .

Also nur 900 Mark (Inflationswährung) Unkosten, dafür eine Riesenreklame gratis, und die Produktion neuen Unfugs konnte beginnen. Der Ararat Nr. 6, 1921, S. 196, liest Anklägern und Richtern ein collegium publicum:

„Dada-Almanach.

Schimpfen Sie, soviel Sie wollen, Sie schaden der Affaire nämlich gar nicht, höchstens Ihrer Person, Ihrer Laufbahn, der Schiebung christlicher oder jüdischer Macher. Wer

lacht, sich freut, platzt, den Profit einzieht: Dada, der große Unbekannte, der bei Ullstein, Goethe oder Rathenau gleich gerne verkehrt. . . .

Die Dadaisten behaupten, unsere Zeit sei dadareif. Man wird ihnen glauben.

Rudolf Utzinger."

So borniert wie ihre Richter waren die Dadaisten, wie man sieht, noch nicht. Sie prunkten mit einem städtischen Sammlungsleiter und waschechten Doktor als „Sachverständigen". Die Richter nahmen ihn offenbar für voll wegen seines Titels und seiner Amtswürde. Daß hinter der ehrbaren Fassade der „Neue Mensch" und „fröhliche Depp" sein Spiel trieb und sie bluffte, das entging den Hütern der Gerechtigkeit. Ebenso verkannten sie die Tatsache, daß George Groß nicht etwa einmal entgleist war, vielmehr grundsätzlich Gleis und Unterbau des Staatswesens planmäßig unterminierte.

Bei späterer Gelegenheit verschanzten sich Groß und Herzfelde gegen den Staatsanwalt hinter einer höheren Deckung. In dem Prozeß wegen Gotteslästerung – Groß hatte jenen Christus mit Gasmaske auf die Gemüter losgelassen – wurde die Lage brenzlich. Da erschien wie ein deus ex machina mitten aus dem Urlaub der Herr Reichskunstwart Dr. Redslob in höchsteigener Person zugunsten der beiden Kunstbolschewisten in der Sitzung und erreichte, daß sie wieder freien Fußes davon kamen. Übrigens hat Herr Redslob (laut „Der Gegner" 1920/21, S. 272) in einem Gutachten schon in dem Dadaisten-Prozeß George Groß und seine Mappe „Gott mit uns" für einwandfrei künstlerisch erklärt (Abb. 26).

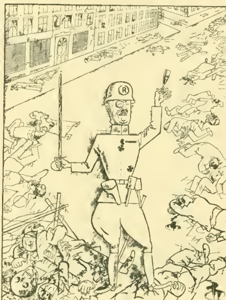


Abb. 26. George Groß: Prosit Noske! Das Proletariat ist entwaffnet!

Bolschewistische Aktion, als Kunst verpackt, mit Zustimmung – ja Empfehlung des demokratischen Reichskunstwartes zu betreiben, das lohnte sich. Jeder Händler, Verleger, Literat, dem etwa noch Zweifel auftauchten, wohin die Frechheit führen würde, sah nunmehr klar: zum Siege.

Derselbe Herr Redslob belehrt uns durch „Das graphische Jahr" (Fritz Gurlitt Verlag, Berlin, S. 12 ff.) über die Geistesverwandtschaft zwischen

Kokoschka und Sebastian Bach. Daselbst preist er auch Kirchner und seine Genossen von der „Brücke“:

„. . . . .

Wir stehen damit vor dem Meister, der als erster Deutscher der Welt Dürers die gleiche Eindringlichkeit gegenüberzustellen hat: E. L. Kirchner. Sein graphisches Werk enthält Radierungen, in denen er den Menschen zerfleischt, um ihn neuzuschaffen, Steindrucke, in denen die balancierende Lebensgefährlichkeit überbrückter Großstadtstraßen kreischt und zittert, Holzschnitte, so unerbittlich groß, daß hier die Graphik für alle Zeit vom Papierenen befreit wurde. Wie im fünfzehnten Jahrhundert ist der Holzschnitt entscheidend mit der Holzschnitzerei verbunden: Kirchner, Heckel, Pechstein, Schmidt-Rottluff und Feininger, alle haben plastisch in Holz geschnitzt, ihre Holzstöcke aber sind gleichwertig den in Grabkammern Ägyptens, den in Säulenschäften romanischer Kirchen eingegrabenen Reliefs.“ (Vgl. die Abb. 7.)

Das ist typisch für diesen Reichskunstwart.

Man kann im Interesse der deutschen Kunst nur bedauern, daß nicht schon damals auch er selber „vom Papierenen befreit wurde“, und mit ihm alle die zahllosen anderen Schwätzer, welche aus Schwarz Weiß zu machen verstanden, sobald es das Geschäft der Neuen Kunst erforderte und ihre eigne Loyalität gegenüber dem Geiste der Zeit es heischte. Wir hören in der Zeitschrift „Das schöne Sachsen“ (Verlag Limpert, Dresden, einem der letzten Jahrgänge, S. 246 ff.) Herrn K. Zoege von Manteuffel, Direktor des staatl. Kupferstichkabinetts in Dresden, die Meister der „Brücke“ preisen. Über Schmidt-Rottluffs Graphik (vgl. die Abb. 2, 3, 7, 10) schreibt er: „Eine entsagungsvolle Konzentration entspringt seinem strengen, männlichen Kunststreben . . . In Landschaften, in menschlichen Gestalten, in Bildnissen spricht sich ein hohes Pathos und viel erdhaft Gebundenes aus, aber nicht etwa im Sinne des Realismus, sondern etwa im Sinne des Erdgeistes Goethes, ‚wirkend der Gottheit lebendiges Kleid‘. So konnte es Schmidt-Rottluff gelingen, 1918 Darstellungen aus dem Leben Jesu zu gestalten, die unzählige Male geschilderten Geschehnissen einen unmittelbaren, neu und stark erlebten Ausdruck geben.“ (Vgl. Bildbeispiele 3, 7, 27.)



Abb. 27. Christus.
Holzschnitt von Schmidt-Rottluff, 1918
(Aus der Schm.-R.-Monographie)
Verlag Klinkhardt & Biermann

Man erinnert sich der Erdgebundenheit Schmidt-Rottluffs mit der bolschewistischen Zeitschrift „Rote

Erde", die Schmidt-Rottluff als Mitarbeiter mit beackert hat. Und über das unbürgerlich hohe Pathos dieses „unbeschwert vom Schulbetrieb auf eigenen Wegen zur Malerei gelangten" Meisters der „Aktion" hätte sich Herr K. Zoege von Manteuffel durch Westheim belehren lassen sollen. Westheim schreibt in „Für und Wider" (S. 117) über Schmidt-Rottluff:

„Nach Motivierung hat der Beschauer nicht zu fragen. Er hat dem Künstler und an den Künstler zu glauben. Daß das Herrische dieser Geste stark wirkt auf alle die, welche das Bedürfnis haben sich hinzugeben, denen es Lust ist, vergewaltigt zu werden, kann nicht



Abb. 28. Otto Müller: Mädchenakt im Freien. Farbstiftezeichnung

verwundern und wird durch die Wirkung Schmidt-Rottluffscher Malerei mannigfach bestätigt. Im Aktiven und Passiven ist das der ‚östliche Zug', der im Schaffen Schmidt-Rottluffs erkannt wird. Es ist der Geist des Ostens, dies Unterjochen und Sichunterjochenlassen, auch wenn es, gerade weil es seelisch gemeint ist."

Die Religiosität Schmidt-Rottluffs zu würdigen, hätte dieser Museumsdirektor und Professor Zoege von Manteuffel besser dem Jüngsten Gericht überlassen sollen; Goethes Erdgeist würde ihn vermutlich mit dem Wort abgefertigt haben: „Du gleichst dem Geist, den du begreifst, nicht mir."

Welcher vernünftige Mensch darf sich in künstlerischen Fragen Auskunft holen bei einem Museumsmann, der zu einer so kläglichen Leistung eines Meisters der Brücke wie die obenstehende, es fertig bringt zu schreiben:

„Die Zeichnung, die leise und flüchtig die klaren Konturen jugendlicher Gliedmaßen, das Gewinkel der Äste und Blätter umreißt, unterliegt einem gleitenden Rhythmus. . . . Ein märchenhafter Zauber liegt auf diesen Blättern, die wie Hirtengedichte sind, entsprungen der Natursehnsucht, die alle Zeit hochgetriebener Zivilisation immer wieder gepackt hat.

Otto Müllers Lithographien gehören zum Schönsten, was in dieser Technik entstanden ist." (Abb. 28.)

Solche Zeichnungen und Druckgraphik aus dem Kreis der Brücke wurde vom Dresdner Kupferstichkabinett fleißig gesammelt. Daß nicht das umfangreiche Gesamtwerk dort Aufnahme fand (Schmidt-Rottluff über 300, Pechstein sogar über 500 Holzschnitte, Stein- und Kupferdrucke allein schon bis 1919!) erklärt Herr von Manteuffel aus der „Ungunst der Zeiten". Es kann nur im Interesse der Kunstgesundung liegen, solche Museumsdirektoren – selbst wenn der tolerante nationale Staat sie auf ihrem Verwaltungsposten als Historiker in Amt und Titel beläßt – doch völlig auszuschalten von allem Einfluß auf Neuerwerbungen und Beeinflussung der öffentlichen Meinung.

Wenn wir zur Ehre dieses Museumsmannes annehmen, daß er lediglich in gutem Glauben gewirkt hat, so trifft auf ihn wie auf andere prominente Kunst-Weise doch mindestens die Hartnackesche Formel zu:

„Er hat zuviel gelernt für seinen Verstand."

Solche Redslobs, Karl Withs und Manteuffels sind natürlich von den Interessenten an der Neuen Kunst lebhaft begrüßt und geradezu „gezüchtet" worden, denn man brauchte sie in Ministerien und leitenden Stellen überhaupt, ebenso wie es darauf ankam, geeignete Lehrkräfte an die Akademien zu bringen (vgl. S. 52 Bellings Lehrsätze).

„Der Ararat" 1920, S. 42, schreibt im Sinne der Kunsthandlung Goltz:

„Das wichtigste – und weil die Wahl glücklich war – erfreulichste Ereignis im deutschen Kunstleben ist die Ernennung Dr. Edwin Redslobs zum Leiter der Zentralstelle für Kunst im Reichsinnenministerium."

Die Gegner des „Bauhauses" werden gleich danach erledigt:

„Ein politisch und künstlerisch reaktionäres Philistertum versucht hier sich schützend vor die morschen Institutionen und verbrauchten Ideen einer abgelebten Zeit zu stellen."

Keiner von ihnen hatte Aussicht auf Beförderung oder auch nur Duldung. Wer dagegen die rote Ware ankauft, wird gepriesen, so z. B. Ministerialrat Colling als Schöpfer einer vollkommenen roten Galerie in Saarbrücken (Cicerone 1926, S. 527). Nun wird einer einwenden, der Cicerone sei doch nicht Organ einer Kunsthandlung. Indessen, Herr Westheim, dem die Korruption seiner Konkurrenz lästig wurde, schreibt in seinem „Kunstblatt" (1920, S. 315),

„daß Herr Biermann (das ist der Leiter des Cicerone) und Herr Walden (der Leiter der Kunsthandlung Sturm) in diesem blamablen Schauspiel sich so harmonisch zusammengefunden haben, wen sollte es wundernehmen."

Westheim empört sich über die Versklavungsmethoden, mit welchen Herr Walden-Levin „seine" Künstler an sein Sturmgeschäft zu ketten versuchte, damit sie nicht besseren Fleischtöpfen nachrannten, z. B. dem Kunstblatt des Herrn Westheim sich verschrieben. Westheim enthüllt auch den Schwindel der Sturm-Kunstschule mit Namen, die tatsächlich gar nicht unterrichten, und tadelt in diesem ganzen Zusammenhang den Professor

Biermann (in Firma Klinkhardt & Biermann, Leipzig) und dessen Geschäftigkeit als „allzu innige Liäson von Kunst und Markt, die für Biermann ja nichts Besonderes zu sein scheint". So läßt der Goltz-Laden im Ararat (April 1920) die Reklametrommel durch Herrn Biermann rühren. Auch die Galerie Goyert läßt den Professor für sich trommeln im Cicerone (laut Buch V der Zeitschrift dieser Galerie Goyert, Neue Kunst). Aber das ist gar nichts Besonderes mehr.

Flechtheims Organ „Der Querschnitt" (1923), „eine Dadarevue", bringt (S. 200) eine Ausstellungsaufforderung des Dr. Hartlaub, des Mannheimer Gönners der Neuen Kunst, der die „Neue Sachlichkeit" managen will „mit sorgfältiger literarischer Vorbereitung". Für die literarische Reklamevorbereitung von solchen Ausstellungen durch Museumsdirektoren liefert Flechtheims Querschnitt zwei Beispiele in einem Heft (Dezember 1921, S. 74 und 85).

Karl With (Direktor des Folkwang-Museums in Essen) schreibt über Hans Drexel:

„Die Bilder sind menschliche Auseinandersetzungen mit diesem Weltdasein, Konfrontation jedes Irdischen mit dem Generationalen . . . Dazu äußerst geladene Irritationsmomente. Fortreißende und aufsprühende Raketen in jene große Leerheit hinein, deren Widerspiel unsere Welt ist."

Die Welt als Widerspiel der großen Leerheit? Wir müssen es dahingestellt sein lassen, ob der Museumsweise die Leere des Hirns oder die Leere der Kasse mit aufsprühenden Raketen erfüllen wollte. Wir lesen die Ankündigung seines Museums elf Seiten später. „Das Museum in Essen, das immer mehr eine westliche Vorburg des östlich orientierten Expressionismus wird, zeigt im März eine Nolde-Ausstellung." Diese Stelle ist zugleich insofern aufschlußreich, weil sie zeigt, wie Emil Nolde je nach der herrschenden Windrichtung von seinen Steuerleuten gedreht wird. 1921 wehte der Wind aus Osten, Nolde wurde der östliche Expressionist, und Jahre lang segelte er vor diesem Winde. Dann dreht sich der Wind und bläst mehr aus Norden und Nolde wird von Herrn von Manteuffel samt den übrigen östlichen Künstlern so umgesteuert, daß man nunmehr aus „nordöstlicher Richtung" ihn kommen sieht. Gegenwärtig haben wir steifen Nordwind. Alles was nordischer Herkunft ist, segelt am flottesten. So segelt auch Herr Nolde mit allen Segeln und mitsamt der unter allen Himmelsstrichen gleichbleibenden Fracht uns plötzlich von Norden entgegen, als nordischer Künstler scheinbar direkt von Schleswig kommend.

Für denjenigen, der einem solchen glückhaften Schiff plötzlich einzeln begegnet, ist es aber wertvoll, die Steuerleute zu kennen und zu wissen, in welchem Flottenverband und unter welcher Flagge es bisher segelte, und wie das Flaggschiff hieß, das die Fahrtrichtung angab, was für Ladung darin zu sein pflegte, wo sie verzollt war und welche Häfen angelaufen



Abb. 29. Junge Kunst des Verlages Klinkhardt & Biermann, Leipzig
Herausgeber: Professor Georg Biermann

1. Amédée Ozenfant: Die 4 Rassen. Cicerone V, 1930. – 2. Carl Hofer: Hauptfigur aus „Sommerabend" 1926 (Junge Kunst). – 3. Otto Dix: Mädchen am Spiegel (Dix-Monographie, Junge Kunst). – 4. Christian Rohlfs: Groteske Stickerei (Rohlfs-Monographie, Junge Kunst). – 5. W. Schmid: Hauptfigur aus „Christus am Ölberg". Der Mensch in Not: Herrgott hilf mir doch (Schmid-Monographie, Junge Kunst). – 6. W. Schmid: Fuoco (Schmid-Monographie, Junge Kunst). – 7. Archipenkoplastik.

wurden. Herrn Biermanns politische Zugehörigkeit kennen wir. Die Geschäftsanzeige des Verlages Klinkhardt & Biermann in dem radikalbolschewistischen „Gegner" (1920/21, S. 70) Biermanns „Liäson" mit Goltz und dem Ararat (IV, 1920) und durch Flechtheim mit der „Roten Erde" (S. 34) zeigt die Einheitlichkeit seiner politischen, ästhetischen und geschäftlichen Einstellung vollauf. Wenn also Herr Professor Biermann den Ararat empfiehlt: „Witz und Schärfe sind die Würze der hier mitgeteilten Dinge. Ein gut gewähltes hors d'œuvre, das die Gaumen der Feinschmecker kitzelt" (IV, 1920), so widerspricht dem nicht die bald darauf dort gebrachte Buchanzeige (S. 78, Juli 1920):

„F. W. Wagner. Jungfrauen platzen männertoll. Paul Stegemann Verlag Hannover."

Denn „Ararat", „Querschnitt", „Feuer" und Biermanns „Junge Kunst" bilden einen geistigen Konzern, eine Art von Entente cordiale, wie aus dem „Querschnitt" 1921 hervorgeht. Ziel ist, durch neue Kunst den alten Menschen abzustreifen und dem „Neuen Menschen" den Platz zu schaffen. Fast die Hälfte der Goltz-Genies, sieben von zehn der Nierendorf-Künstler sind Bolschewisten der Pfemfert-Aktion. Dix ist hierbei nicht einmal als Bolschewist gerechnet! (Abb. 29).

Das also sind die Prominenten „junger" Kunst laut Professor Biermann. Unter den deutschen Künstlern, die in der langen Monographienreihe Junger Kunst (Liste im Anhang!) aufgeführt werden, ist ein einziger als Künstler gesund geblieben – und auch er war zeitweilig hart an der Grenze modischer Manier – Kolbe. Alle anderen waren zur Kunstentartung veranlagt oder haben sich dazu gesellt oder drängen lassen. Das deutsche Volk kann auf sie ohne Verlust, ja mit Gewinn verzichten und Herrn Biermann mit ihnen selig werden lassen.

Die Kunst-Weisen, die als Essayisten die Reklametrommel besonders wirksam gerührt haben, müssen wir leider wenigstens zum Teil noch kennenlernen, wenn das Thema Kunstkritik behandelt wird. Die übrigen, zumal auch die kleineren Gestalten, welche als Lückenbüßer-Künstler und Behelfs-Literaten im Cicerone oder den Jahrbüchern junger Kunst gelegentlich erscheinen, wollen wir gar nicht erst unter die Lupe nehmen. Wichtiger ist es, noch ein paar Zentren der Kunstverseuchung kennenzulernen, und die Leute, welche sich darum scharen, zu betrachten.

Die Galerie des Getreidejuden Flechtheim aus Odessa war (Abb. 30) mehr handelsgerecht als weltanschauungsrein geleitet. Sie verhökerte z. T. mit Beihilfe der Wiener Handlung Würthle (Cicerone 1923, S. 721) George Groß, Rudolf Levy, Nauen usw. (s. Liste im Anhang). Zum Geschwader Flechtheims gehören die Laurencin, Matisse, Picasso, Pascin und andere westliche Dekadents; ferner Munch, Klee, Chagall und Kokoschka

als pathologische Problematiker, außerdem Haller, Huf, de Fiori, Max Liebermann und andere Namen von Goldes Wert, vor allem aber der uns aus dem Ararat als Charles Hofer-Genf bekannte, inzwischen nominell regermanisierte Carl Hofer. Charakteristisch ist, wie sich das Kriegserlebnis in diesem „Künstlercharakter" ausdrückt. Hofer schreibt im Ararat, Juli 1920:



Abb. 30. Alfred Flechtheim

„Anders kam es, als ich beabsichtigte (nämlich Krankenpflegerdienst zu tun). Achtzehn Monate der Häßlichkeit des Totschlags, des Blutes im Schützengraben! Als Genesender kam ich nach Genf, nur von dem einzigen Lichtstrahl erfüllt, dieser Metzgerei entronnen zu sein, und fest entschlossen, nie wieder dahin zurückzukehren. Zusammen mit einigen Flüchtlingen aus aller Herren Länder habe ich das Manifest der ‚Unabhängigkeit des Geistes' unterzeichnet."

Fürwahr eine Persönlichkeit, würdig der Protektion derer, denen das Ideal des Helden als das Dümmste erscheint – aber schwerlich geeignet, im Dritten Reich die Führerrolle zu spielen, welche ahnungslose oder verantwortungslose Leute heute noch solchem Mann zuschanzen möchten.

Aus Angst, sich durch Rückständigkeit zu blamieren, hängten die Bürger von Zürich eine Gedenktafel für Lenin an dessen Züricher Wohnhaus auf. (Höhnischer Bericht in der „Aktion" 1928, S. 125.) Aus derselben Angst für rückständig erklärt zu werden, kauften die Museumsdirektoren die Werke der Flechtheim-Prominenten. Laut Anzeige Flechtheims (Berliner Sezession, Katalog Herbstausstellung 1925) erwarben u. a. „letzthin" zehn Museen ihren Hofer, dreizehn ihren de Fiori und sechs ihren Levy durch Flechtheim. Als Posaune des Ruhms für die Trabanten Flechtheims diente die Zeitschrift der „Querschnitt", Marginalien der Galerie Flechtheim, Herausgeber Graf Kielmannsegg, Verlag Flechtheim.

„Der Querschnitt, Zeitschrift für Kunst und Boxsport" (1921 als Jahrbuch zusammengefaßt) hat folgende literarische Mitarbeiter:

G. Apollinaire, Peter Behrens, Franz Blei, Hauer Bohnenkamp, Hans Breitensträter, Walter Cohen, Collofino, Däubler, Max J. Friedländer, Glaser, Großmann, Fritz Grünspach von Hatzfeld, Bernhard Kellermann, Arthur Landsberger, M. Laurencin, Levy, Meier-Gräfe, Mynona (= Friedländer), Osborn, André Salmon, Schickele,

Siemsen, Sternheim, Scofield Thayer, Uhde (aber nicht der alte Offizier und vortreffliche Maler!), de Vlaminck, von Wedderkop u. a., z. B. Westheim.

Auch unter den Nichterwähnten dürfte der Prozentsatz an Juden kaum geringer sein. Zum Hause Flechtheim gehören als bildende Künstler nach einer weiteren Ankündigung dieser Galerie:

Bolz†, Paula Modersohn†, Morgner† (Aktion), Braque (Ausländer), Campendonk (Novembergruppe), Derain (Aktion), Dufy (Aktion), de Fiori, Gleichmann (Abb. 31), Lehmbruck† (Aktion), Macke† (Sturm), Seehaus†, Burchartz (Abb. 32), Chagall (Sturm), Drexel (Novembergruppe), Enseling, Genin (Ausländer), Gris (Ausländer), Großmann (Aktion), Werner Heuser, Hofer (Charles H., Genf), Marie Laurencin (Aktion), Levy (Jude), Moll, Munch (Ausländer), Pascin (Ausländer), Purrmann (Novembergruppe), Starke, de Vlaminck (Ausländer), Watenphul, Haller (Ausländer), Hoetger (Novembergruppe), Klee (Novembergruppe), Léger (Sturm), Masareel (Aktion), Matisse (Aktion), Nauen (Junges Rheinland), Picasso (Aktion), Reneé Sintenis, de Togores (Ausländer), von Waetjen, E. R. Weiß.

Man könnte solche Geschwaderlisten noch eingehender verfolgen auf Grund der Einsicht: Sage mir, wer dich empfiehlt, und ich will dir sagen, wohin du gehörst (vgl. auch die Reklamelisten auf S. 25, 86 und im Anhang.

Eine besonders eindrucksvolle Einheit empfiehlt in der „Roten Erde“ (S. 348, 1920) der uns als übergeschnappter, orientalisch pathetischer Dichter bereits bekannte Karl Lorenz (vgl. Aufruf und Dichtung S. 34) er nennt als „unsere ganz großen Meister“:

Kokoschka, Schmidt-Rottluff, Nolde, Marc, Pechstein, Kirchner, Kandinski, Feininger, Meidner, Paula Modersohn.

Lorenz gibt den Galeriedirektoren „nur eine Parole“:

„Wir wollen eine Galerie unserer größten und kräftigsten Kunst, der Kunst unserer lebenden Meister, wie sie in der Welt noch nicht da ist. Oder wollen wir immer wieder uns tief schämend auf die andren blicken (gleich den Zürichern! W.), die uns im Vormarsch weit voraus sind? Verkaufen wir alles, was alt und überholt ist (z. B. Dürer, Leibl usw.? W.). Aus dem Erlös bauen wir die große, neue Galerie . . . Nochmals die Namen: Munch, Barlach, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Marc, Kirchner, Meidner, Feininger, Kokoschka, Opfermann.“

Man wird nicht leugnen, daß unsere Museumsleiter diesem Rat gründlich entsprochen haben. Man wird aber auch sagen dürfen, daß – abgesehen von der unerfreulichen Persönlichkeit Barlachs – kein Künstler von Bedeutsamkeit unter den aufgezählten Prominenten sich befindet: dagegen 5 Bolschewisten, 5 Seelenbrüchige, mehrere Geschaftelhuber und mehr als ein Jude sind dabei anzutreffen, ohne daß die eine Kategorie mit der anderen unvereinbar wäre in derselben Person.

Die Begabung des Kunsthändlers zeigt sich nun darin, daß er durch stets wechselndes Reklamefeuerwerk dieselben – an sich allmählich langweilig werdenden – Prominenten immer neu zu beleuchten wußte. Das war nicht so einfach. Flechtheim klagt schon 1923 anläßlich einer Rundfrage bei Kunsthändlern im „Kunstblatt“ (S. 299):

„Die Lebensbedürfnisse der Künstler sind ins Ungeheure gestiegen, die Verkaufschancen und der Verkaufserlös sind gering.“

Sobald nämlich die Rentenmark da war, legten die Kapitalisten lieber direkt in Geldwerten ihr Kapital an – statt wie zur Inflationszeit in Bildern. Der Hochbetrieb in Schundproduktion und Schundhandel, welchen die Inflationszeit mit sich brachte, war gar nicht leicht abzufangen. Jene eingebildeten Konjunkturgenies, welche der übergroßen Nachfrage nach Neuer Kunst zur Inflationszeit zuliebe gezüchtet waren und Massenkunst – fast am laufenden Band als „strotzende Ausstellungsernte" (dieses Wort entstammt einem Hymnus auf Pechstein!) – produzierten, sie waren da und stellten Ansprüche auf Weiterbeschäftigung. Das aufgeblähte Verkaufswesen ließ sich trotz aller immer krampfhafteren Bemühungen nicht in Gang halten, es erstickte schließlich im eigenen Sumpf – leider erst nachdem es die deutsche Kunst und die Künstler zuinnerst ruiniert hat. In „Für und Wider" berichtet Herr Westheim, ein vorzüglicher Kenner der Kunstkorruption, über den Kunstbetrieb zu dessen Blütezeit (S. 25, 31, 32):

Die Kunst droht aufgefressen zu werden durch die Überorganisation. Kunstbetrieb-Apparat, der nicht leerlaufen darf. Da es nicht angeht, einen Maler, den man herausstellt oder von dem man (beliebtes Propagandamittel) eine Graphikmappe herausbringt, als eigentlich belanglos hinzustellen, bleibt gar nichts anderes übrig, als ihm einen Ruhm zu machen. Was nicht allzuschwer ist einer Öffentlichkeit gegenüber, der, wenn sie den kleinen Mann nicht akzeptieren will, unter die Nase gerieben wird, daß ursprünglich Publikus alle Großen (Beispiele) verkannt habe, folglich . . . Und obzwar diese Logik mehr als brüchig ist, finden sich Leute, die sich ins Bockshorn jagen lassen, Literaten, die den Ehrgeiz haben, neues Genie zu erkunden, Zeitschriften, die publizieren, andere Ausstellungsmacher, die auch ausstellen, Käufer, die kaufen, und weil nun einmal ausgestellt, geschrieben, posaunt, publiziert und wieder ausgestellt und gekauft wird, so finden sich auch neue und weitere Gläubige. Der Betrieb schafft sich, was er braucht: Pseudogenie, wenn gerade Genie nicht zur Hand ist. . . . Wenn die Kritik sich standhaft verhält, dann weiß dieser Handel sich auch zu helfen; er schreibt seinen Genies die Kritik, die er braucht, selbst und klebt sie in seine Ausstellungskataloge hinein. Die neuen Klassiker der Kunst, ediert vom Kunsthandel – ein zeitgemäßes Genrebild. Doch wozu Bedenklichkeiten – hat doch kürzlich ein junger Berliner Maler das über ihn erschienene Monographieheftchen von seinem Sekretär schreiben lassen. Sekretär? Gewiß, solch junger, vielbegehrter Maler – er ist gerade 30 Jahre alt geworden – hat doch so viel Betrieb schon um sich, daß er für Korrespondenz, Registratur, Expedition, Kasse usw. einen Sekretär benötigt, und da es sich in diesem Fall so glücklich machte, daß dieser Dr. phil. und zugleich auch als Beamter eines wissenschaftlichen Instituts einigermaßen repräsentativ war, was lag da näher, als ihn die Reklame, wollte sagen die Monographie, schreiben zu lassen. Es sind wirklich keine Widerstände mehr da, das Publikum lehnt nicht mehr prinzipiell ab, die Ausstellungen sehen in Junger Kunst eine Attraktion und sogar der zünftige Kunsthistoriker hat bereits den Anschluß gefunden."

Also schreibt Herr Westheim mit tiefem Sachverständnis. Allerdings die Bedeutung seines eigenen Kunstbetriebs zur Aufzucht von Modegrößen der Neuen Kunst durch „Das Kunstblatt", „Die Schaffenden" und sonstige literarische Propaganda – verschweigt Herr Westheim bescheiden. Sie soll aber unvergessen bleiben. Auch Herr Westheim stellt fest, wie sehr „die Schmutzflut des Erfolges korrumpiert" (S. 29), wie die Kunstsalons aufschossen (S. 31) und Bilder wie Börsenpapier „sicherer als Valuta" gehandelt wurden, daß „ein Liebermann" von 3000 Mark auf 10 Millionen

Frank, ein Kirchner von 300 Mark auf über 2 Millionen Frank im Preise stieg.

Daß solches Starunwesen die Vorstellungen der Künstler selber vom Geldwert ihrer Schöpfungen, mithin von ihrer wirtschaftlichen Zukunft völlig verwirrte, daß die Reklameverhimmelung von den ärgsten Stümpern, denen sie zuteil wurde, am liebsten geglaubt und ernst genommen wurde – liegt auf der Hand. Ein bis dahin noch nie dagewesener Größenwahn äußerte sich in Phantasiepreisen für jene Massenware von Skizzen, die eigens für sammelwütige Autogrammliebhaber hingeschleudert, jeglicher Reife in Form und Gehalt bar, die Ausstellungen aufblähten und jeden ernsten Freund der Kunst empören und verprellen mußten. Schließlich wird auch die lauteste Reklametrommel nicht mehr beachtet, wenn die Phrasen und Geschäftstricks allgemein zur Gewohnheitssache, zum internationalen Bildungsgut abgedroschen sind und der Vorrat an menschlicher Narrheit erschöpft ist. Von jener Narrheit der Kunstreklame haben indessen einige Beispiele Anspruch darauf, als Gradmesser der Verblödung des Publikums im allgemeinen und der tonangebenden Gesellschaft insbesondere aufgehoben zu werden. Man könnte ein besonderes Buch zusammenstellen aus dem Wust von Kritikernarrheiten und sinnwidrig verschwendeter Gelehrsamkeit mit dem entsprechenden Abbildungsmaterial belegt – und niemand dürfte sich mehr erdreisten, ein Volk zu tadeln, weil es noch Analphabeten besitzt. „Aus Frechheit setzen wir einen riesigen Schwindel in die Welt und züchten Snobs, die uns die Stiefel abschlecken, parce que c'est notre plaisir." Dieser Satz aus dem Manifest von A. Udo in „Die Aktion" 1915 ist im Grunde nur die boshafte Nutzanwendung aus dem klaren Einblick in die Urteilsschwäche des gebildeten Abendländers.

In früheren Zeiten zeigten die Kunstkritiker ihren Mangel an Kunstsinn vornehmlich, indem sie gute Kunst übersahen oder verhöhnten. Spätere Kritiker, die dieser Gefahr zu entgehen trachteten, haben genugsam Gelegenheit gefunden, sich durch die Lobeshymnen zu blamieren, die sie – man kann doch nicht wissen, ob – für Belanglosigkeiten und Konjunkturware – überreichlich spendeten. Immerhin ist Irren menschlich und Einseitigkeit des Urteils mitunter sogar künstlerischem Fühlen gemäß. Übel aber sieht es dann aus, wenn der Kritikus anfängt, an Stelle klarer Berichterstattung und Deutung, den Leser mit philosophischen Problemen zu öden und an dem Künstlerischen auf erkenntniskritischen, logischen und ähnlichen Geisteswegen *vorbeizuführen*, ja den einzig möglichen Weg zum Kunsterleben – nämlich den unbeschwert gefühlsmäßig auffindbaren – mit einer Dornenhecke spitzer Begrifflichkeit hoffnungslos zu versperren. In diesem Unfug erreichten viele unserer zünftigen Kunstphilosophen eine Meisterschaft, und sie fanden Nachahmer aus den Reihen der philosophiegeprüften Literaten.

Der Papst dieser Kunstgelehrtenklerisei ist der Herausgeber der berühmten Sammlung „Handbuch der Kunstwissenschaft", Professor Dr. Fritz Burger. Wir entnehmen seinem Buch „Cézanne und Hodler" (Delphinverlag, München 1919) folgende Kostproben, die geeignet sind, eine Höllenangst vor der Kunstbetrachtung zu erwecken:

„Das Bild ist bei Hodler ein System künstlerischer Vernunft, in dem jedes einzelne seine Wahrheit eben nur dadurch erhält, daß es ein Moment in der gesetzlichen Ordnung des Ewigen darstellt. Das System ist allein das Wirkliche, die Wahrheit in dem Bilde. Der Schwerpunkt dieses sinnlichen Systems liegt in seiner felsenharten Organik." (S. 34.)

Wenn dann der Herr Professor sich über Hodlers „felsenharte Organik" unmittelbar in folgenden Abgrund der Tiefsinnigkeit abseilt:

„Man spürt etwas von den Riesengliedern eines Sonnensystems, ahnt den Selbstzweck alles Lebendigen und sieht in seinen Tatsachen doch ein unbegreifliches Geheimnis",

dann ist es auch dem Maler – der doch der Malerei lebt – ein unbegreifliches Geheimnis, was das alles noch mit Malerei, zumal mit der Hodlers zu schaffen haben soll. Er ahnt dann den Selbstzweck der Kunstphilosophie, hütet sich fortab vor dem Textband der Kunstbücher aus wissenschaftlicher Feder und hält sich lediglich an die Abbildungen, – wenn er noch einen Rest von Vernunft besitzt.

Nach solchem Gelehrtenweistum streben nun gewisse Literaten, zumal wenn sie ihrer Leserschaft „abstrakte" Kunst als etwas unvergleichlich Wertvolles und Geheimnisvolles aufschwatzen wollen.

„Kosmische Orkane stieben ins Leere, zerscherben den Raum, brechen mit der unermeßlichen Wucht des Imaginären herein über verzagende Türme. Rhombisch erfaltete, muschelfahl schimmernde Gewölbe sinken auf (! W.) zu unerreichbaren Zenithen. Das Verpurzelte begegnet sich mit grandiosen Zerklüftungen, Exzentrisches wächst zusammen mit kaskadischen Labyrinthen." Willi Wolfradt über Feininger Jahrb. Junge Kunst 1924, S. 64.

Dies ist Herrn Wolfradts Gelehrtenton, seine andren Register werden wir gleich hören (S. 15, 81). Zuvor noch ein Paar andre Gelehrsamkeitspfuscher. Jahrbuch Junge Kunst 1924, S. 374:

„Konstruktivismus, Verf. Ernst Kállai.

Auch der Suprematist Malewitsch gelangte (1913–14) zum Quadrat, das gleichzeitig als letzte formale und gleichmäßig farbige Einheit gelten sollte." „Doch eben diese glatte, ungeformte Fläche erwies sich später als Bühne zum Schauspiel der einfachsten aber raffiniertesten Illusion. ... (Wir kürzen hier eine seitenlange Philosophie des Quadrates! W.) mit einer herrlichen Prägnanz und verschwenderischen Fülle von Wendungen der Rhythmik."

Dies ist die „Bühne" und dies ein „Schauspiel" von Malewitsch:





der „einfachsten aber raffiniertesten Illusion". Welch Maß von Logik und welche Tiefgründigkeit müssen nun erst einem Kunstweisen zu Gebote

stehen, wenn er z. B. die künstlerischen Geheimnisse der doch weniger einfachen Verkehrszeichen und Schießscheiben offenbaren soll!

„Das Kunstblatt 1921, S. 181. Paul von Ostayen über Heinrich Campendonk.
Das Kunstwerk ist Entindividualisation und zu gleicher Zeit individuell. Entindividualisiert vom Subjekt aus, nichts Psychologisches und folglich individuell an sich als Kunstwerk als Mikrokosmos. (Er meint vermutlich: Das Werk kündet die Dinge und den Künstler. W.) Als Individualität ist das Kunstwerk ein primäres, undifferenziertes. Im Mechanismus seines Ausdrucks muß diese Individualität sich durch Differenzen Gegensätze, Pole manifestieren. Das mystische Quid, die Ursache und die Folge der Beziehungen zwischen den Gegensätzen ist indifferent. Diese ‚schöpferische Indifferenz' manifestiert sich in den Arbeiten Campendonks durch eine phantasmatisch-beruhigende Polarisation usw. usw."

„Das mystische Quid", was hinter diesem Schwall von Fremdwörtern sich „makroskopisch manifestiert", ist das Zerrbild des verbildeten Europäers bzw. „Eurasiers", der von Jugend auf gedrillt ist, den Mangel an natürlicher Einsicht mit angelesener Gelehrsamkeit zu tarnen, und der durch Kopfzerbrechen wettzumachen sucht, was ihm an natürlicher Urteilskraft, zumal an Geschmack abgeht. Solange das noch nicht jedermann völlig klar ist, werden die philosophierenden Scharlatane auch weiterhin literarische Wunderkuren verrichten und Opfer genug finden unter denen, die nach Bildung streben statt nach Einsicht, und die von Kindesbeinen an gewohnt sind, zu glauben, was geschrieben steht – zumal dann, wenn es aller Vernunft ins Gesicht schlägt. Diesen Zustand wissen die literarischen Dunkelmänner gar wohl auszunützen. Indessen, die abgestrakten Künstler selber sind auch nicht auf den Füllfederhalter gefallen, sie nehmen es zur Not mit jedem Literaten auf in der Erschwerung des Selbstverständlichen und Einfachen. Kandinski und Malewitsch und einige andere Bauhäusler bürgen dafür. Hier zeuge der Katalog der Uecht-Gruppe, Verlag Emil Fink, Stuttgart, Schloßstraße 84.

S. 2. „Zur Zweiten Herbstschau Neuer Kunst.
Die Kritiker sehen nicht ein, daß diese vermeintliche Formzertrümmerung nichts anderes ist, als der reziproke Wert der (integralen) Formgleichung der gegenständlichen Kunst: $a \cdot t = s$ wird zu $a = \frac{s}{t}$, wobei der metaphysische Kern a, das innere Erlebnis, vom Objekt gelöst, bedeutet (Schopenhauers ‚Wille' in der Musik), während in $\frac{s}{t}$ sich das ungegenständliche sinnliche Formäquivalent des hintersinnlichen Inhalts darstellt."

Dies schreibt der abstrakte Maler Gottfried Graf und setzt hinzu:

„Wer Kunst verstehen will, muß ihre Sprache kennen . . . Das Verstehen der Neuen Kunst aber fordert die Kenntnis der neuen Formensprache. Diese kann nur durch Anschauung aus den neuen Werken erlernt werden."

Mit solchem Satz wird die Sinnlosigkeit der mathematisierenden Methode von diesem Meister der Analyse selber eingestanden!

Es gibt freilich noch andere Wege, um zum Unsinn zu gelangen. In seinem Buch „Helden und Abenteurer" begründet der Herausgeber des Kunstblatts, Westheim, die Zerfahrenheit der – Formensprache kann man kaum sagen – des Meisters der Brücke, Kirchner, so:

„Alles turbuliert, alles ist in Bewegung. Umrißlinie? Damit ist nichts mehr zu machen. Wäre auch viel zu einfach, zu eindeutig. Kirchner am Bahnhof geboren, daher Bewegung gesteigertes Lebensgefühl." (S. 210.)

Nach solcher Offenbarung könnte Kandinsky auf hoher See und nicht nur im „Sturm" des Herrn Walden-Levin geboren sein, dieweil seine Bilder seekrank machen, Klee müßte nach seiner Verschwommenheit „rund um den Fisch" gar der Tiefsee entstammen, Kurt Schwitters dem Mülleimer, Feininger vermutlich anorganischer Umwelt, und die Eltern vieler Neuer Künstler müßten in unmittelbarer Nähe der Irrenanstalten gewohnt haben. Unsere alten Meister dagegen konnten bei der Verkehrsarmut ihres Geburtsortes niemals ein so „gesteigertes Lebensgefühl" mitbekommen, wie Herr Kirchner dank der Bahnhofsnähe. In demselben Buch (S. 231) deutet Westheim seinen Helden Dix:

„Auch das, was Dix vom Kampf der Geschlechter berichtet, ist aus der Drecklinie des vordersten Schützengrabens (!) gesehen. . . . Dieser Zynismus ist das Gegenteil von Frivolität, ist eine Art von Moralismus, der sittigend zu wirken sucht."

So werden Dix und Groß salonfähig, „der übersättigte Bürger nippt" (nicht nur, sondern berauscht sich) „an dem Gift, an dem er sterben soll". Schließlich wird Groß von dem Literaten Arno Nadel gar befördert zum „Heilsarmeegeneral der Weltrevolution".

Nach solchen prosaischen Kunsterklärungs- und Deutungsversuchen möge der Leser das Schlachtfeld der sogenannten „produktiven" Kritik betreten.

„Produktive Kritik ist solche, die ein Kunstwerk in der Kritik schafft. Wert hat, wie ich glaube, nur Kritik, die in sich ein Kunstwerk gibt: so daß sie noch auf Menschen wirken kann, wenn ihre Inhalte falsch geworden sind oder der besprochene verschimmelt ist. Die Kritik, die als eine Dichtungsart anzusehen ist." (Also l'art pour l'art de la critique!)

Diese Kritikerparole stammt von dem Juden Alfred Kerr (der Ararat, Nr. 4, 1921, S. 126). In der „Aktion" (1928, S. 38) kennzeichnet ein scharfer Kritiker dieses Konjunkturjägers, Herrn Kerrs Rezept:

„Nicht fragen, ob ein Ding wert ist, verfochten zu werden, sondern was damit zu machen ist" –

nämlich literarisch und geschäftlich. Vor etlichen Jahren äußerte der Leiter des damals führenden Dresdner Kunstladens, ein enthusiastischer Apostel Neuer Kunst, seine allerhöchste Befriedigung über „die Ehrlichkeit" meiner Arbeitsweise und den schlichten Ernst meiner Zeichnungen. Ich erwischte ihn sofort mit der Frage:

„Ja, warum stellen Sie denn nicht auch einmal so etwas aus?"

Antwort: „Die Aufgabe, der wir dienen, ist dem Problematischen zugewandt. Ihre Arbeiten stehen außerhalb des Problematischen, ich wüßte garnicht, was ich dazu noch sagen oder schreiben könnte."

Eben derselbe herzensgute Mann, Rudolf Probst, ergießt seine Auffassung von dem Problematiker Klee in ein Vorwort zu dessen Ausstellung in der „Galerie Neue Kunst Fides". Leider fehlt der Raum, die ganze Phrasensymphonie ungekürzt hier zu geben; seine produktive Kritik lautet:

„Noch bevor das erste Raketenflugzeug irdische Grenzen verläßt, öffnet sich dem Maler Paul Klee in der tiefsten Zurückgezogenheit frommer Arbeitsversenkung der Seelenpunkt jenseits unsres Planeten und freier Weg in den Kosmos. Paul Klee hat die Schwerkraft der Erde überwunden. Durch einen Akt der Seele. Ein Ereignis von epochaler und tiefster menschlicher Bedeutung. Unbeirrbar hat sich sein schaffendes Wesen immer weiter aus den Sphären der Geburt entfernt,[1]) bis er frei zwischen den Sternen flog, – die Lebensringe des Blutes und der persönlichen Geltung als ausgewohnte Larve hinter sich lassend. Der scheinbar verhängnisvolle Prozeß unaufhaltsam fortschreitender menschlicher Entwurzelung. – Angstvorstellung der Erdbefangenen – entpuppt sich durch den radikalen Selbstvollzug eines reinen Geistesbesessenen als Wachstumsvorstoß in überirdische Lebensregionen" usw. usw. (Vgl. Abb. 7, 37.)



Abb. 31. Otto Gleichmann, Wildkatze. Aquarell 1920. Stuttgart, Museum

Über Klees Gekritzel erfahren wir noch dank Herrn Probst:

„Das mysteriöse Werk des Existierens überhaupt inkarniert sich in seinem Werk ... die Abgründe des embryonalen Daseins ... tun sich auf. ... Ewiger Anfang, der dort geschieht – auch aller Vergangenheit –, Dauer-Ereignis der Urgeschichte wie der Urzeugung: Das ‚Numinose' der Welt wird durch Klees begnadete Bildaussage Inhalt menschlicher Selbstverwirklichung" usw. usw. (Vgl. Abb. 37.)

Das ist Probsts „produktive Kritik" rund um den Klee. Offenbar hat hier die mitfühlende Seele ihren Widersacher „Geist" vernichtend geschlagen.

Der ehedem auch als Kunstkritiker tätige schwerwiegende Dichter Theodor Däubler schätzte die Kunst mehr als „Auftakt zu eruptiv gesteigerter Liebeslust", seine produktive Kritik ist dementsprechend. („Die schöne Rarität", März 1919, „Das Kunstblatt" 1920, S. 198.)

Der Kunst-Merker, 10. Dezember 1921, läßt Arno Nadel über Kokoschka produzieren:

„Oh, seine Lithographien! Seine Wischblätter! Wie abgelöscht mit dem Finger zufällig. Und doch wird aus einem Menschenauge ein Fenster des Jenseits, aus einem

[1]) Im Gegensatz zu Picasso, der nach Däublers Urteil „seinen vorgeburtlichen Raumanschauungszwang mit sich fortschleppt". (W.)

Mund, der kaum angedeutet ist, ein verschlossener Weisheitsquell . . . Man verzeihe, wenn ich in diesem Rahmen mich (Arno Nadel, ein Lyriker der „Horen"! W.) selbst zitiere, weil ich mich auf keine Art besser ausdrücken könnte:

. . . Du fängst dich in die Klänge
Du senkst dich in den Grund
Wo erste Tiere wandeln
Urleopard, Urhund.

Sie brüllten ihre Liebe
Ins Ewige hinüber
Und lagern und verstrahlen."

Produktive Kritiker verlangen mitunter viel vom Kunstfreund, so z. B. Ludwig Beil (im Jahrbuch der Jungen Kunst, 1921, S. 173) angesichts der Katerideen Gleichmanns:

„Gleichmanns Kunst ist einmalig. Man krieche der unheimlichen Vitalität seines ‚Katzenwaldes' nach . . ." (Abb. 31.)

Da hört man doch lieber Theodor Däubler über denselben Wirrkopf im Querschnitt 1921, S. 190:

„Er (Gleichmann) rätselt sich in die Wirbel dieses Jetzt mit fein differenzierten Rhythmen vorerst hinein."

Das verpflichtet wenigstens nur zum Abwarten. Der eben angeführte Ludwig Beil schreibt übrigens zu den Albernheiten des Max Burcharts nach einer langen, grausam langen Vorrede über Neue Kunst:

„Daß über der Jugend des im strenggläubigen Elternhaus erzogenen Rheinländers der halb noch gotische, halb im reinsten süß musikalische Taumel des Katholizismus sich wölbte, mag die Knospe gewesen sein zu der späteren tief religiösen Frucht, die uns seine Kunst heute bietet." (Abb. 32.)


Abb. 32. Max Burchartz, Frau mit Blumen (Cicerone 1920)

Die katholische Trennung von Leib und Seele führt überhaupt zu gefährlichen Folgerungen auch im Bereich der Neuen Kunst und Neuen Ästhetik. Selbst die ausgepichtesten Bolschewisten können sich von dem katholischen Hintergrund oft schlecht entfernen. Wir lesen in den Veröffentlichungen der Novembergruppe, Heft 1, 1921, S. 23:

„Dem Bildhauer Max Reinhold Krause
von Otto Freundlich (dem Kampfgenossen Pfemferts). (Vgl. Abb. 8.)

Der siegreich Vollendete ertrank fast unter dem ungeheuren Blühen seiner ans Licht gebrochenen Seele: Prophet, Menschenbeglücker, Weltgestalter, diese Mission war ihm geworden. Er hatte seine Geburt erlebt."

Mit dieser katholischen Neigung zum Unnatürlichen, ja Widernatürlichen, zum Angstrausch und Lustrausch, ist die ekstatische Neue Kunst ganz durchsättigt; die gemeinsame orientalische Wurzel erklärt diese Geistesverwandtschaft. In Westheims „Kunstblatt" 1920, S. 44, berichtet Camill Hofmann über Zrzavy u. a. tschechische Maler:

„Gewissenhaftester Könner von allen ist Jan Zrzavy. Siehe sein Liebespaar. Vision des Geschlechtskampfes, Enthüllung fleischlicher Gier, geilen Grinsens, zermalmender Brutalität . . . .

Die Umarmung wächst ins Monumentale, Übermenschliche, Kosmische. Begattungstrieb ist als ewiges Natur-Weltgesetz dargestellt von einem, der Höllenfluch wittert, nicht Himmelslohn. Erbsünde, Lust der Materie, Pein der Gravitation. Kein Fünkchen Heidentum in dieser Wollust, sondern schmerzensreiche Ekstase des Katholizismus. Die Phantasie kreist um Sinnliches und Okkultes." (Abb. 33.)

Unseren Herren Bischöfen beider Konfessionen sei bei dieser Gelegenheit empfohlen, einmal die Wirkung der Erbsünde-Lehre auf zartbesaitete Gemüter und schwache Naturen zu überprüfen an Hand der künstlerischen Belege, die als Beichte und Seelenspiegel zugleich Aufmerksamkeit verdienen. Wir werden (S. 135 ff.) noch darauf zurückkommen. Bezeichnend für die Kunstschwätzer ist: Mystik oder Mystifikation und Fasching, das gilt gleich viel; alles was gegen Vernunft und Einsicht, gegen gesundes Denken und Fühlen entsteht, wird begrüßt, die Dämonie schlechthin ist das Ideal aller Entarteten und zugleich für jeden Narren der herrlichste Anlaß zum Schreiben. Hier möge ein Bildbeispiel das Interesse für Idole der Okkultverblödung zeigen, die als „mystische Wesenheiten" durch „magische Unwahrscheinlichkeit" die Literaten und Händler so begeisterten, daß eine besondere Kunstrichtung „der Sürrealismus" (Abb. 34, 36) dafür ausgeheckt wurde.



Abb. 33. Zrzavy, Liebespaar

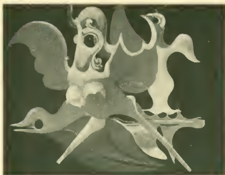


Abb. 34. Max Ernst, Der Wald fliegt weg
Ausstellung in der Sammlung Flechtheim.
Besitzer Prof. Karl Hofer

Der fröhliche Depp, Paul Ferd. Schmidt, begeistert sich an Molzahns (Abb. 35) „Zeittaster" „über die Entwicklung dieses klaren Grüblers und Weltphantasten, dieses Liebhabers aller Maschinen und Siriusweiten, dessen Kunst, so jung sie ist, nicht mehr fortzudenken ist aus dem Bilde dessen, was wir hoffend Kultur der Zukunft nennen", wie für die Mülleimerkunst des Dadaisten Schwitters.

Hören wir ihn nun im Cicerone (1923, Heft 15, S. 675 ff.) über den „Magier" Nolde predigen: (Abb. 36)

„Im Mittelpunkt der ersten großartigen Erhebung, im Zentrum aller Schnittlinien deutscher Ausdruckskunst steht Emil Nolde. . . ."

„. . ., und darum ist sehr ausdrücklich zu sagen, daß heute (da Munchs Visionen längst erloschen sind) neben Nolde nur Beckmann (vgl. Abb. 7, Nr. 10, W.) und Kokoschka (Abb. 25, Nr. 6) als solche zu nennen sind, denen das Göttliche sich in leiblicher Gestalt zu zeigen wagt."

„Ein Magus des Nordens mit tausend Wundertaten und schier unerschöpflichen Möglichkeiten; in Gestalten und Mythenbildern von großem Ausmaß, und ein sehr deutscher Barbar, der seine Wikingergestalt (Nolde! W.) in kostbaren Brokat und Juwelen kleidet; ein Schrecken aller bloß kultivierten Formalisten und westlich Eingestellten, aber ein wahres Abbild germanischer Größe auf der Suche nach dem unbekannten Gott. . . ." (Hervorhebungen von mir! W.)

So urteilt einer der größten Kunstverderber über Noldes figürliche Machwerke, klar tritt zutage, welchen Wert – fraglos unabsichtlich – Nolde für die Magiebesessenen, Rauschbedürftigen unter den Kunstbolschewisten und Literaten überhaupt hat, als Rauscherreger. Nolde selbst bewundert seinen Biographen Schmidt als „Feuerkopf".



Abb. 35. Molzahn, Der Zeittaster



Abb. 36: 1. Roter Teufel. – 2. Mädchen und Satan. – 3. Frau mit 3 Männern. – 4. Eva (Ausschnitt aus Adam und Eva)

„Emil Nolde .. ein Magus des Nordens mit tausend Wundertaten . . . sehr deutscher Barbar . . . Wikingergestalt . . . ein wahres Abbild germanischer Größe auf der Suche nach dem unbekannten Gott."

P. F. Schmidt in Cicerone 1923, S. 681

„Immer so gern wollte ich nur ich sein und in meinen Bildern erreichen . . . daß vom Bilde aus ein Hauch geistig-seelischer Schönheit ausgehe über die Grenzen des Rahmens hinaus, den ganzen Raum erfüllend."

Emil Nolde: Jahre der Kämpfe

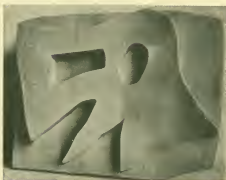


Abb. 37. Vogelmaske von Hans Arp

Arps Vogelmaske regt den Kritikus Walter Kern in Westheims Kunstblatt (1930. S. 103) zum Nachdenken an über des Künstlers Absichten: „Er will weder die Schönheit noch die Wahrheit, sondern die geheimnisvoll geordnete Masse des Embryos vor aller Entscheidung in die einzelnen Qualitäten . . . . ."

Es ist sehr aufschlußreich, die Seelenverwandtschaften zu verfolgen, welche gewisse Künstler mit gewissen Literaten und Kollegen für ewig verbinden, und es tut jederzeit not, nicht allein um den Ruhm zu wissen, der um gewisse Namen nebelt, sondern auch darum, **wer** diesen Ruhm **gemacht** hat und wieso und warum und in welcher Zeitschrift und in welch „berühmter" Umgebung. Der Leser möge aufmerken, für wen z. B. der Cicerone sonst noch Reklame macht. Cicerone 1920, S. 576, Ausstellungen im westlichen Kulturgebiet, Verf. H. v. Wedderkop:

„Die Arbeiterbilder Kurt Schwitters (Abb. 19) ergeben völlig neue Farbklänge, erreicht durch die Gegenstände selbst. **Es sind samtene Klänge in diesem Mülleimermaterial, die man bisher nicht vernahm.**"

Was mundet dem Mülleimer-Geschmäckler sonst noch? Er schreibt ebenda:

„In Krefeld . . . hat jetzt Dr. Thormählen . . . pädagogisch gut ausgewählt: Pechstein, Heckel, Kirchner, Nolde, Schmidt-Rottluff, Macke, Nauen, Kokoschka, wie es sich gehört, dazu Campendonk und einige Nieten."

Man beachte, was alles Herrn Wedderkop wesentlich scheint. Von Mülleimer-Schwitters bis zum Wundertäter-Nolde, dem „Magus des Nordens", und den Brücke-Leuten reicht das Wunderland der schrankenlosen Traditionsfreiheit des aufreizenden Unsinns (Abb. 37).

In „Der Kunst-Merker" (10. Dezember 1921) schreibt Arno Nadel (Jude):

„Was gibt es noch zu schauen, das unsre neuen Augen aufmerken läßt! . . . . Der große Eklektiker und Treffer Pechstein, der mit 400 Blättern im Katalog vertreten ist . . . . Bob Bell, der weiße Pierrot mit den dicken Waden und dem mächtigen Mondhintern. . . . ."

Man sollte es kaum glauben – aber es gibt doch künstlerische „Wundertaten", vor denen selbst der abgefeimteste Kunstschwätzer schnell verstummen muß aus Mangel an Redensarten. Aus dieser für einen Journalisten peinlichen Lage rettet sich der rote Will durch folgenden Trick:

Jahrbuch Junger Kunst 1924, S. 144, Paul Klee 1923/24, Verfasser Will Grohmann.

„Ein Blatt wie das ‚Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht' (Abb. 38) gehört zu denen, wo die Umsetzung des Welterlebens in einer so hohen Potenz gegeben ist, daß ein Mehr an Realerklärung, als Klee selbst durch die Benennung gegeben hat, den Sachverhalt trüben würde."

Indessen ein Gebiet, auf welchem die Möglichkeit zu schreiben schier unbegrenzt ist, wo keine Windstille das Schifflein der Literatenphantasie stilliegen läßt, das ist die Magie der Gemeinheit und des Ekelhaften. Im Cicerone 1923, S. 985, schreibt Willi Wolfradt:

„Die nichts beschönigende Wahrheitskraft des Otto Dix steigert die brutale Prosa ihrer Schilderung durch eine Mächtigkeit der Konturen und Wölbungen, daß die nackten Garderobefrauen zu Inkarnationen eines dämonischen Geschicks erschwellen" usw. usw.



Abb. 38. Paul Klee, Wandbild aus dem Tempel der Sehnsucht, 1922

Eine wahre Wollust scheint es für solche Literaten zu sein, wenn man des Caspar David Friedrich überdrüssig (denn auch für diesen vornehmen deutschen Künstler schreibt Herr Wolfradt höchstes Lob), in die Abgründe der Sexualpathologie sich stürzen und im Unappetitlichen schwelgen darf.

In „Die Horen" (1927–28, S. 336) preist Willi Wolfradt die krankhafte Phantasie des Malers Kriegel: „Eine gewisse Neigung für Krankes, Welkes, für die reptilische Existenz trägt Kriegel zu neuen Gegenständen: wurmstichige Äpfel malt er hin, Katzenkadaver, Aquarium-Gemolch, verdrückte Menschen mit rotunterlaufenen Augen oder wässerig starrendem Blick, und vor allem Messer, Injektionsspritzen, blutige Watte, Sputumschalen, wie es auf dem Operationstisch sich zusammenfindet, – dies alles . . . zum Greifen klar und in aller Unheimlichkeit . . . macht Kriegels in jeder Beziehung legitimierte Eigenheit aus" (Abb. 39).

Anstatt einem zweifellos hochbegabten Maler zu helfen, daß er rein menschlich gesund wird, betrachtet die „reptilische Existenz" dieses Kritiker-„Gemolches" gerade die Perversität als künstlerisch „legitimierend".

Was kann an dem Juden Chagall interessieren? Der Direktor des Essener Folkwang-Museums, Karl With (Cicerone 1923, Nr. 16), begrüßt bei Chagall:

„Die brennende Phantastik unterirdischen Mythos" .... „Apokalyptische Brutalität, die Rücksichtslosigkeit des Rausches und der Angst des Entwurzelt- und Enthobenseins. Ein Schweben und Fortschleudern, Auffangen und Zupacken. Das realisch Gebundene wird zerteilt und aufgebrochen zu einem Gefäß für seine aufgestaute, sinnlich brennende Leidenschaft, die – nun entzündet – keine seelische Tiefe mehr kennt und nach außen schlägt, verzehrend, expansiv, sich mit allen Teilen begattend. Es gibt für ihn keine Widerstände mehr und vorgesetzte Grenzen...."



Abb. 39. Willy Kriegel, Instrumente „Die Horen", 1928. Heft IV

Von Dix und Chagall über Kriegel bis zu Felixmüller und Hans Hansen in Köln ist alles angebracht, wenn es nur stinkt. George Groß aber stänkert am auffallendsten. Deshalb reißt sich das Gesindel um ihn in allen Zungen und Sprachen.

„Der Literat lebt zumeist von Defekten der Malerei, schiebt den Parlographen in die formale Lücke, um lakonisch daneben zu jubeln",

sagt zwar Carl Einstein in den Veröffentlichungen des Kunstarchivs Flechtheim (Nr. 1, S. 6). Indessen bei Groß wird durch die Wahl des Gegenstandes selbst sein offensichtliches Können (Abb. 4) entschuldigt, denn

„Groß, ein feststellender Moralist, zeigt diffus verkrachte Gesellschaft vor dem Kommunismus; der im Westen vielleicht von den Bürgern betrieben wird."

(Carl Einstein, ebenda.)

Die Berechtigung zum Sittenrichtertum liegt nach Pfemferts Ansicht in der „Züchtigkeit" des registrierenden George Groß gemessen an der bürgerlichen Moral, für welche Pfemfert (Aktion 1923, S. 290) folgendes Zitat mit Gesangvers aus einer Beilage der Deutschen Allgemeinen Zeitung als Beleg anführt:

„Nimm dir eine, die jeder küssen darf,
Nimm dir eine, von der man's wissen darf,
Gib zum Lohn ihr einen Blankoscheck
Und dann schickse schickse schickse wieder weg."

Mit geheuchelter Entrüstung über die bürgerliche Schlüpfrigkeit holt dies rote Gesindel

„Groß an erster Stelle in den Kreis der jüngsten Generation, der Bühne und Kunstausstellung wieder zur ‚moralischen Anstalt' wurden, in denen sie der Menge ihre ethischen Imperative ins Gesicht schleudern." (Otto Alfred Palitsch, Hamburger Fremdenblatt vom 8. 5. 1920.) (Abb. 5, 26.)

Groß selber ist aber nicht zu umgarnen. Er bekennt zynisch: „Ich versuche in meinen sogenannten (!) künstlerischen Arbeiten eine ganz reale Plattform aufzubauen." (Hervorgehoben von mir! W.) Er ließ sich weder

auf den angeblichen politischen, noch auf den angedichteten ethischen Idealismus verpflichten. Sondern, als er seine Plattform breit genug fand, schwirrte er ab – aber nicht nach Rußland, sondern ins Paradies des bürgerlichen Materialismus und Kapitalismus, nach Amerika! Und von dort schrieb er seinen daheim lungernden und hungernden Freunden wahre Speisezettelbriefe voller Schadenfreude. Wem also „das Phänomen George Groß" noch als „Heilsarmeegeneral der Weltrevolution" vorschwebt, der möge in „Kunst und Künstler" 1932 „sich von dem arrivierten ewig-bürgerlichen Groß belehren lassen darüber, daß dieser gar nicht daran denkt, „eine Welt aus den Angeln zu heben", sondern im Gegenteil sich in seinem Milieu pudelwohl fühlt, daß er den Wert bolschewistischer Agitation zur Gewinnung einer bürgerlichen Existenz und die Bedeutung der Narrheit anderer für den eigenen Vorteil überhaupt klar erkannt hat. Die „Angst um den guten Ruf" überläßt Groß nach dem Rezept seines Geschäftsfreundes Herzfelde „verbohrten Individualisten und alten Jungfern".

Das Ansehen der Kunstästheten und Kunstkritikerkaste als solcher ist durch die Machenschaften der Prominenten, die wir hier vorbeiziehen ließen, und ihrer Nachläufer bis hinein in die Provinzblättchen und Tageszeitungen heute etwas gesunken. Doch tauchen immer wieder einzelne faule Köpfe jener Gesellschaft auf – meist an anderem Ort. Heute machen sie in „Deutscher Kunst", „Deutschem Stil" usw. und sind dabei, die Kunstgesundung zu vereiteln. Mögen die völkischen Kämpfer achtgeben, nicht nur auf die Vertreter des Widernatürlichen und Widersinnigen unter den b i l d e n d e n K ü n s t l e r n a l l e i n, sondern in e r h ö h t e m M a ß e a u f a l l e, die zu jenem L i t e r a t e n g e s i n d e l gehört haben oder ihm gedient haben, als V e r l e g e r, H e r a u s g e b e r[1]) usw. Vor allem die korrupten Verleger sind noch gefährlicher als die armseligen Maler und Bildhauer, welche einst, ausgesperrt aus der „Guten Gesellschaft", in Not und Elend ihre Begabung an jene Unternehmer prostituiert und in Grund und Boden verseucht haben. Möge aus dem Stand der Verleger ein Mann mit Kenntnissen und sauberer Weste eine Geschichte der Korruption des Verlagswesens schreiben und die Kulturschieber entlarven! Mögen auch im Kunsthandel und im Museumswesen die verantwortungslosen Kreaturen bloßgestellt und abgefertigt werden von denen, deren Standesehre durch Erpresser, Narren und Schwindler unter ihren Standesgenossen in Frage gestellt ist, ohne daß sie es selber verdient haben.

Mögen vor allem die Männer, welche zur Führung und Erziehung unserer Jugend eingesetzt sind, nicht zulassen, daß a u c h n u r e i n e i n z i g e r Scharlatan oder Lump aus den Kreisen jener Unterwelt des geistigen Lebens sich in ihren Reihen einen Platz erschleicht und, mit Machtbefugnissen aus-

[1]) Einige Prominente wenigstens sind im Anhang zu einer Liste vereinigt.

gestattet, seine alten Komplizen irgendwo wieder ins Getriebe des völkischen Staates hineinschiebt. Möge man die listigen Eindringlinge wieder ausmerzen. Möge niemand sich „von abgesottenen Pokerspielern bluffen" lassen mit Titeln, Ruhm und Namen von europäischer oder Weltbedeutung[1]), ohne sich genauestens Rechenschaft darüber zu geben, durch welches Werk und von welchem Propagandisten dieser Ruhm geschaffen wurde, und in welchem Zusammenhang er Sinn hat. Nicht nur einzelne Bolschewisten und Juden gilt es zu bekämpfen, nicht damit ist die Aufgabe erledigt, daß einzelne übelauffällige Personen und Zustände von der Oberfläche verschwinden und daß man dann wieder sanft einschläft. Sondern daß gegen den stillen Widerstand und gegen die offene Widerspenstigkeit aller Liebhaber und Opfer jenes Systems der Entartung in jeder Beziehung die geistige Gesundheit unseres Volkes wieder hergestellt und durch dauernde Wachsamkeit auch gesichert wird. Man unterschätze ja nicht die heute noch große Zahl und Macht der Feinde der „Großen Gesundheit", welche wir erstreben. „Wir leben und arbeiten", so schreibt einer von ihnen zur Ermunterung für alle. Sie nagen und drängen still wieder nach oben, sie suchen ahnungslose nationale Kämpfer und Amtswalter zu umschmeicheln und als Deckung zu gewinnen. Solche schon Genasführten mögen sich sagen, daß es besser ist, sich mit einiger Unkenntnis einmal blamiert zu haben, als zum Renomier-Goi oder gar zum Helfershelfer des Gesindels herabzusinken und, wenn auch nur mittelbar, erneuten Korruptionsversuchen im Kulturleben Vorschub zu leisten. Einer der tollsten Kunstbolschewisten, der später zum Katholizismus bekehrte Jude Ludwig Meidner (vgl. S. 130f.) empfahl („Das Kunstblatt" 1929, S. 70) eine Taktik, die heute mehr geübt wird, als die meisten merken:

> „Mit etwas Humor und feiner Ausbildung der Speichelleckerei läßt sich auch Faschistenherrschaft ganz gut ertragen, man muß nur dem Diktator aalglatt in den Hintern kriechen können, wie das unsere italienischen Kollegen heutigentags so gut verstehen... Ich frage hier, wer von euch entschlossen ist, nun unbedingt sein ganzes Leben mit Charakter, Gradlinigkeit, Mannesstolz und Gesinnungstreue zu verbringen!"

Daß allen jenes bequeme „gute Gewissen" der Unwissenheit und die Sorglosigkeit gegenüber einem noch immer lebenden Ungeziefer genommen werde, dazu sind hier aus der Überfülle dieser trostlosen und beschämenden Tatsachen einige kennzeichnende Beispiele festgehalten und klar beleuchtet – nicht zu einer billigen Sensation, sondern zur Säuberung des Kunsttempels – jedermann vor Augen gestellt.

[1]) Als ein wirksamer Trick, trotz übelster Vergangenheit nun im nationalen Staat plötzlich wieder groß dazustehen, hat sich folgendes Verfahren erwiesen: Man nützt irgend eine Auslandsverbindung aus, um tatsächlich oder angeblich für den Nationalsozialismus einzutreten. Daraufhin zetert angeblich oder wirklich die Feindpresse und der Nachweis deutscher Haltung ist erbracht.

Dritter Teil

Unpolitische Gründe und Hintergründe zum Kunstverfall, Möglichkeiten zu ihrer Beseitigung

Erster Abschnitt

Augen auf – ohne Scheuklappen!

Übersicht

Daß es einen Kunstbolschewismus gegeben hat, wie es dabei und rundherum zugegangen ist, und wie sein Gesicht in den Machwerken jener Opfer und Freunde der Entartung auftritt – das dürfte jetzt wohl deutlich sein. Wir werden es auch dem Volk nicht verübeln können, wenn es die für den einfachen Laienverstand viel zu verwickelten historischen Verhältnisse und oft allzu verschwommenenen Unterschiede zwischen echtem rosa oder knallrotem politischen Bolschewismus und privatem oder genossenschaftlich betriebenem Narrenfatzkentum mit mehr oder weniger politischem Hintergrund gar nicht erst macht. Der normale, gesunde Laie schüttelt die ganze Gesellschaft ab, er erledigt mit der Bezeichnung „Kunstbolschewismus" in Bausch und Bogen ein für allemal jene Machwerke von größeren oder kleineren Künstlern, die wissentlich oder unwissentlich, schiebend oder geschoben mit den Ausgeburten ihrer boshaften oder närrischen Phantasie dem deutschen Wesen einen Zerrspiegel vorgehalten haben. Das vereinfacht ihm seine nationale Haltung, bis er eines Tages Ereignissen und Gestalten begegnet, die in sein oberflächliches Schema nicht hineinpassen und zu denen er doch Stellung nehmen muß, ohne daß er sich recht zu helfen weiß. Er wundert sich z. B. sehr und schüttelt den Kopf, wenn es sich bei irgendwelcher Gelegenheit herausstellt, daß Kunstwerke, die er als „bolschewistisch" längst erledigt wähnte, plötzlich wieder auftauchen und ihm als „Deutscher Stil" vorgesetzt wurden mit dem Nachweis oder der festen Zusicherung, daß der betreffende Künstler alter Parteigenosse ist und den Bolschewismus mit bekämpft hat oder sonst jedenfalls politisch völlig einwandfrei dasteht.

Ein Beispiel für viele: Es muß dem Laien unbegreiflich sein, wenn eine Ausstellung ausgerechnet jener abstrakten futuristischen Kunst – die ihm bislang als typisch bolschewistisch erklärt wurde – nun im neuen Staat von neuem – diesmal sogar unter dem Protektorat hoher Persönlichkeiten,

die sich im Kampf um die Macht nicht auch zugleich um die kulturellen Gegner kümmern konnten und diese oft gar nicht kennen – als „faschistisch" erscheint. Er wird völlig verwirrt, wenn ihm historisch nachgewiesen wird, daß gerade der bisher in Deutschland von „internationaler", „jüdischer", „marxistischer" usw. Seite her empfohlene Futurismus heute in Italien als künstlerische Ausdrucksform des nationalen Faschismus gilt, während er doch weiland in Moskau gerade als Symbol des internationalen Bolschewismus anerkannt war. Was der Laie hier nicht kennt, ist die Tatsache jener politischen Rechtsschwenkung der italienischen Futuristen vom Anarchismus zum Faschismus in dem Augenblick, als ihre Kunstideen im roten Rußland als Burgeois-Nihilismus überholt und abgetan wurden. (Vgl. S. 14, 31, 32!)

Die interessierten Kunsthändler usw. nützen natürlich jede Unkenntnis wie jede Konjunktur aus. Sie deuten obendrein die Loyalität der deutschen Regierung gegenüber dem italienischen Staat (dessen eigene Sache es schließlich ist, durch welche Kunst er sich repräsentieren lassen will), um als Huldigung der „fortschrittlichen" nationalsozialistischen Regierung gegenüber der „fortschrittlichen" abstrakten Kunst.

So kam sogar der „Völkische Beobachter" in den Verdacht, dumme Reaktion zu treiben ob seiner vernünftigen kritischen Haltung angesichts dieser uns etwas kindlich anmutenden italienischen abstrakten Vergötterung der Technik und Geschwindigkeit. Dagegen eine Überzahl „gleichgeschalteter" Zeitungen brachten alle Ahnungslosen, die von der günstigen Aufnahme des Futurismus im nationalen Deutschland lasen, in die plötzliche heillose Verwirrung der kunstpolitischen Fronten. Diese Hilflosigkeit hat ihren Grund darin, daß man heute zumeist gewohnt ist, lediglich politische Fronten zu sehen und dahinter überhaupt nichts mehr.

Gegen diesen Wirrwarr und gegen die Fischer im Trüben hilft nur eins: nämlich die klare Einsicht, daß es gerade auf das ankommt, was noch hinter der politischen Schauseite in der Kunst selbst sich ausdrückt. Es gibt gute Kunst und es gibt gemeines und närrisches Zeug; das ist der entscheidende Unterschied. Es ändert nichts am Wesen der Narrheit, ob Bolschewiken oder Faschisten, Internationalisten oder Nationalisten ihr huldigen und sich von ihr nasführen lassen. Es kommt darauf an, daß wir zwar den Aberwitz in der Kunst denen gern überlassen, die ihn nicht entbehren mögen, seien es Italiener, Russen, Franzosen oder Juden, daß wir für uns selbst hingegen soweit wie möglich darauf verzichten, mit Belanglosigkeiten Kraft und Zeit zu verlieren, weil wir nämlich wichtige, ernste Aufgaben haben, die unsere Kraft ganz in Anspruch nehmen werden. Wir dürfen es also nicht mit der Bekämpfung der auffälligen politischen Auswüchse der Verdrehtheit allein bewenden lassen. Wir müssen vielmehr auch das unterpolitische, weitverzweigte Kellersystem der Narrheiten aus-

findig machen, beleuchten und ausräumen, wenn wir eine gründliche Säuberung des Kunsttempels erstreben. Denn die Wurzeln der Kunstentartung sind, wie wir sehen werden, nur teilweise mit politischem Unfug verflochten. Häufiger dagegen enden sie bei Übelständen technischer, wirtschaftlicher und kultureller Art, bei der Einstellung des Publikums – auch des nationalen – in der Haltung vieler Künstler, auch der nationalen – und in zahlreichen Begleiterscheinungen unseres Kunstlebens, die bisher nicht genügend beachtet werden. Zutiefst liegen die Wurzeln der Kunstentartung in grundsätzlichen, verhängnisvollen Irrtümern in bezug auf das Wesen von Kunst und Künstlern, bei verkehrten Kunstdogmen und deren Suggestiveinfluß auf Kunstschaffende und Kunstempfangende. Diese Übelstände und die Unklarheit darüber schaffen schon allein eine Anfälligkeit unserer Kunst, die zwangsläufig zur Entartung führen muß, auch ohne eine beschleunigende, bewußte politische Zerstörungsarbeit. Es gilt also, wenngleich viele dieser Übelstände heute kaum ohne weiteres zu beheben sind, sie wenigstens offensichtlich festzustellen und die verhängnisvolle Unklarheit zu beseitigen.

Wir befassen uns zunächst mit dem, was „rund um die Kunst" an Unfug geschieht, und mit dem, was dagegen unternommen werden kann. Erst dann wenden wir uns den innerkünstlerischen Unheilsquellen zu und den Möglichkeiten, sie zum Versiegen zu bringen.

Zweiter Abschnitt

Gegen die Übelstände des Ausbildungs- und Ausstellungswesens, gegen Kunstbetrieb – für Kunsterziehung, Handwerk und Volkskunst!

Der junge „Künstler" unserer Generation ist im allgemeinen ein „Akademie-Invalide". Er hat eine „Ausbildung" in einer staatlichen, städtischen oder auch privaten Künstlerfabrik genossen, die trotz jahrelanger Dauer und mannigfaltiger Anregungen nicht entfernt die einfache Künstler-„Erziehung" ersetzt, deren etwa zu Dürers Zeiten die Zöglinge eines Meisters teilhaftig wurden, obwohl damals der materielle Aufwand einer Meisterschule und Kunstwerkstatt für Erziehungszwecke fast gleich Null gewesen ist, während eine Akademie von heute erhebliche Summen verschlingt, um zu bestehen. Es gilt zum Verständnis dieser Tatsache, den tiefen Unterschied klar zu machen zwischen „Erziehung" und „Ausbildung", zwischen „Werkstattschulung" unter einem verantwortlichen und interessierten „Meister" bei praktischen Aufgaben einerseits, und andererseits einer Aka-

demie-„Laufbahn" unter einer Professorenschar von völlig widerstrebender Kunstauffassung, bei gegenseitiger persönlicher Unverantwortlichkeit zwischen Lehrer und Schüler und dem Fehlen praktischer Gemeinschaftsarbeit, ja praktischer Aufgaben überhaupt. Beginnen wir mit der Akademie: Zum Semesteranfang erscheint in der Zeichenklasse ein bunter Haufe von jungen Leuten. Diese haben bis etwa zu ihrem 18. Jahr eine Schulbildung genossen, die zwar nebenher auch etwas Zeichnen im Lehrplan enthielt, indessen doch schon etwa zwölf Jahre lang die Hauptkräfte der geistigen Regsamkeit durchaus für begriffliches Denken beanspruchte, d. h. den Willen zur Schönheit und die Erziehung der Werk-Hand vernachlässigte.

Je höher die Schulgattung ist, um so mehr tritt im Verhältnis zur allgemeinen Stoffbelastung gerade das an den Rand und in den Hintergrund der Bildung, was geeignet wäre, eine künstlerische Einstellung und Begabung zu fördern. Man kann nun unserem Schulwesen keinesfalls zumuten, von nun ab die künstlerischen Belange im Lehrplan obenanzusetzen, denn damit wäre denen übel gedient, die dereinst andere Berufe ergreifen sollen, und das sind doch bei weitem mehr. Aber den Eltern künstlerisch begabter Kinder muß klar sein, daß zuviel Schulbildung im bisherigen Sinne jeder künstlerischen Anlage entgegenwirkt. Von der Kunst aus gesehen ist die übliche Art der Erziehung trotz vieler Reformen immer noch theoriebetonend. Man lernt mehr nachzudenken, wie es gemacht werden muß, anstatt unbefangen zu schaffen und dann aus dem geschaffenen Werke – durch Schaden klug – die Lehre unmittelbar für die nächste Leistung abzuleiten, so daß Nachdenken und „Machen-können" im Dienst des schaffenden Willens erhalten und gestärkt werden, in praktischer Arbeit von Herz und Kopf und Werkhand gemeinsam wachsen. Wenn bei von Natur kunstbegabten Menschen in den entscheidenden Jahren des Kindesalters und der Reifezeit das Schwergewicht der Erziehung und Bildung aufs Nichtkünstlerische und Widerkünstlerische gelegt wird, dann wird schon von vornherein die geistige Haltung im Sinne der Technik, der Wissenschaft entschieden, aber nicht im Sinne der Kunst. Solange das so bleibt, daß die Eltern sich verpflichtet fühlen, künstlerisch begabte Kinder durch die höhere Schule, womöglich bis durchs Abitur hindurchzupressen, fehlt eine wichtige Voraussetzung dafür, daß wir eine Kunstblüte wie zu Dürers Zeit wieder bekommen, nämlich die Herrschaft der Vorstellung und Phantasie über die Begriffsbildung. Zu Dürers Zeit war die Lebensluft gesünder für junge Künstler. Die Schule dauerte nicht lange. Jedenfalls, als Dürer mit 15 Jahren (!) in die eigentliche Malerlehre kam, hatte er bereits als Goldschmiedlehrling bei seinem Vater etliche Jahre „säuberlich arbeiten" gelernt.

Dürer war mit 18 Jahren – wenn unsere Akademiker unter trostlosen Verhältnissen beginnen – bereits fertig ausgebildet im soliden Handwerk, in allen Zweigen gut geschult und nach wenigen Wanderjahren, in denen er noch den Wert anderer Methoden und Auffassungen auf Grund eigenen Könnens prüfen konnte, fähig Meister zu werden und selbst Erzieher zu sein. Was der Künstler allgemein an Bildung bedarf, das lernte er als klarer Kopf bald genug im Verkehr mit geistig regen Mitbürgern. Seine seelische Haltung wurde dadurch nicht mehr unkünstlerisch verbogen. Wie Dürer, so sind auch Holbein und andere große Meister gewachsen.

Während auf unseren Akademien zumeist Begabungen aufgenommen werden, die bis ins 18. Jahr mehr oder weniger dilettantisch geschaffen haben, allenfalls durch Zeichenlehrer auf der Schule oder durch einen Dekorationsmaler etwas vorgebildet sind, vielfach aber ohne Zucht und Ordnung in der Arbeitsweise aufwuchsen und meist ohne irgendwelche Handwerkskenntnis aufgenommen wurden, ist Dürer nicht erst mit 18 Jahren, sondern schon mit 15 Jahren gelernter Goldschmied. Er kommt mit 15 Jahren schon vordiszipliniert zu gediegner, treulicher Arbeit, schon erzogen zu handwerklichem Ernst in die Hände – nicht eines ihm bisher unbekannten Akademieprofessors – sondern eines Künstlers, der zugleich Meister ist, d. h. ein zünftig bewährter Handwerker und verantwortungsfähiger Erzieher. Der Akademieprofessor kann bei 30 Schülern – oft sind es mehr – dem einzelnen nur wenige Minuten am Tage widmen und stößt auf 30 verschiedene „Kunstauffassungen“ von „Persönlichkeiten“, die, obwohl sie noch wenig können, doch längst als Gebildete sich so selbständig fühlen, daß sie bestenfalls einen Rat ertragen, aber die Autorität des Lehrers nicht anerkennen[1]). Eine richtige Zusammenarbeit zwischen Lehrer und Schüler kann unter solchen Umständen auch dann kaum zustande kommen, wenn die

[1]) Ein Beispiel: Wir hatten in Dresden einen ganz hervorragenden Lehrer, den Maler und Anatomie-Professor Dittrich. Bei ihm erlebte ich folgende Szene: Tieranatomie, Zeichnen nach dem lebenden Pferd mittags im Hofe. Der Professor macht die Runde und korrigiert zum Schluß auch den rabiat-expressionistischen Bildhauer Christoph Voll (heute Professor in Karlsruhe, vgl. Bild 25). Voll hatte das Modell „persönlich“ aufgefaßt und derart deformiert, daß es als eine Jammerkreatur von Hinfälligkeit auf seiner Zeichnung erschien. Das veranlaßte den Professor, höflich auf Fehler und Mangel an Verständnis für den Organismus hinzuweisen. Christoph Voll als Künstler beleidigt – schnob den Professor an: „Sie sehen eben bloß aufs Anatomische, aber dafür, daß das arme, geplagte Tier sich kaum aufrecht halten kann, für die Tierseele, fehlt Ihnen das Herz!“ Der Professor wagte den Einwand: „Aber dem Pferd ist doch ganz wohl, es hat soeben gefressen und ist etwas schläfrig.“ Christoph Voll ließ sich nicht überzeugen. Da gab der Professor – am Ende mit seiner pädagogischen Kunst – das Zeichen zum Aufbruch. Und siehe da – das angeblich todmatte Pferd machte ein paar Luftsprünge, prustete von vorn und hinten vor Kraft und trabte neben dem Pferdeknecht munter davon. Ausnahmsweise erschien die Auffassung des Professors fast allen Schülern richtig, Volls Tierseelenkenntnis dagegen dem Simulantentum dieses argen Pferdes nicht gewachsen. Nicht immer hatten die Professoren solches Glück. Und es gab Lehrer, die im Abendakt jeden Schüler vorsichtshalber fragten, ob er eine Korrektur auch wünsche. Keineswegs alle Schüler erklärten sich damit einverstanden!

Auffassungen sich einmal decken, einfach weil der Zeitmangel angesichts der Massenabspeisung dem entgegenwirkt. Da nun Fortgeschrittene und blutige Anfänger vor demselben Modell sich üben, können freilich die ersteren bewußt oder unbewußt belehrend wirken; indessen richtet sich der Unterrichtsinhalt (Modellstellung, künstlerische Aufgabe) notwendig nach den Anfängern, und die älteren Semester werden dadurch geschädigt. „Immer dasselbe", das ist der ungeschriebene Wandspruch in einem solchen Zeichensaal. Es ist praktisch so gut wie ausgeschlossen, daß man neben dem Modellstudium nun auch noch eine handwerkliche Schulung seitens desselben Lehrers erfährt. Man kann drei Jahre im Zeichensaal sitzen und auf dem Lehrplan „graphische Techniken" als Bestandteil der Zeichenklassenunterweisung lesen, aber in der Praxis kommt es nicht dazu, weil dem Professor die Zeit zu Extraaufsichten fehlt. Er müßte denn auf eigenes Schaffen verzichten. Daß man in den Jahren der Zeichenklasse auch malen kann – ja muß, wenn nicht die Entfaltung der Farbe hinter dem Fortschritt der Zeichnung zurückbleiben soll, ist leicht einzusehen. Praktisch aber wird nichts daraus, denn die Lehrer der Zeichenklasse und die Professoren des Malsaals wachen eifersüchtig über ihre Kompetenzen. Wenn schließlich der Studierende der liberalistischen Akademie dem Malsaal entronnen als Meisterschüler ein eigenes Atelier bezog, so machte er eigentlich ganz, was ihm paßte. Er experimentierte bestenfalls auf dem Gebiet seiner Kunst. Wie er das machte und was er außerdem trieb, das war ganz seine Sache. Oft genug verließ er ein paar Jahre später die Akademie – ganz außerstande, ein Bildwerk ausführen zu können, welches über die an sich schätzenswerten Vorzüge einer guten Skizze, Studie oder Improvisation hinaus, handwerkliche Gediegenheit und reife, formale wie gehaltliche Endgültigkeit verlangt. Der Professor pflegte, wenn er – in einer Zeit der Sorge um die freie Entfaltung der Schülerpersönlichkeit – überhaupt korrigierte, in die leere Luft zu reden, weil er nicht selber praktisch vorarbeitete. So entglitt ihm die Führung. Ausnahmen bestätigen die Regel.

Vor allem war – wenn nicht gerade Kriminalfälle öffentlich Ärgernis boten – während der ganzen siebenjährigen Studienzeit der Studierende einer liberalistischen Akademie in allen Angelegenheiten seiner geistigen und sittlichen Entwickelung ohne irgendwelche Leitung, Warnung oder Bestrafung einfach sich selbst überlassen oder womöglich den schlechtesten Beispielen seitens der Lehrerschaft. Der einfache Gedanke, daß gesundheitliche Gefährdung (zumal auch der geistigen Gesundheit) und seelisches Verkommen den Wert einer Ausbildung ins Gegenteil verkehren, daß Kunstbegabung und Entartung miteinander im Bunde und durch Übung mächtig eine Mordwaffe gegen die Volksgesundheit werden müssen, diese Binsenwahrheit ist den liberalen Professoren des liberalen Staates offenbar gar nicht oder nur unvollkommen klar geworden.

Im Gegensatz zu solch heillosen Zuständen war ein „Meister" der Dürerzeit mit seinen Schülern verantwortlich eng verbunden. Wohlgemuth z. B. war nicht nur Dürers Lehrer, sondern er war zugleich Dürers Erzieher an Vaters Statt. „In der Zeit verliehe mir Gott Fleiß, daß ich wohl lernete", sagt Dürer. Er lernte nämlich in diesen wenigen Jahren, und zwar nicht bloß an Studien und Experimenten, sondern durch praktische Übung, Mitarbeit, Handlangerdienst und Hilfe bei den Aufträgen und Werken seines Meisters selber, alles was dieser handwerklich wußte und übte von der Bereitung des Malgrundes an bis zum letzten Pinselstrich. Das ist natürlich eine Ausbildung und Erziehung zugleich, ungleich besser als der akademische Massenbetrieb.

Kein Wunder, wenn die Akademie-Invaliden, d. h. die fertigfabrizierten „Künstler" voll Schrecken auf die wachsende Zahl von Kollegen starren, welche in gleicher Weise wie sie selber zum Konkurrenzkampf gerüstet, mit Ansprüchen und aussichtslosen Hoffnungen wie am laufenden Band aus der Kunstmühle hervorgehen. So verlangten sie seinerzeit „sofortige Schließung der Akademien", d. h. „nach uns die Sintflut", wenn ihnen nicht gerade eine Lehrstelle an diesem „aufgeblähten Institut" angetragen wurde. So konnte das Professorendasein zugleich als Lebensbasis und Gewissensmakel gelten. So schreibt im V. Buch der Galerie Goyert Karl With (später Direktor des Essener Folkwang-Museums!) zur Entschuldigung seines Freundes Rohlfs:

> „Nun wohl – Christian Rohlfs ist eines Tages Professor geworden. Aber er kann nicht dafür. Gerade so, wie er eines Tages 70 Jahre alt wurde. Aber man hätte auch Rübezahl oder Robinson oder Gulliver oder den Suppenkasper zum Professor machen können." (Abb. 40 u. 40a.)



Abb. 40. Stadtbild mit Turm
von Christian Rohlfs
(Junge Kunst Bd. II)

Zweifellos hat With recht, sogar in doppeltem Sinn, nicht nur muß gerade ein Rohlfs (vgl. auch Abb. 7) als Lehrer ganz unfähig sein, sondern selbst wenn er ein Erzieher wäre, müßte er angesichts des Massenbetriebes mehr als ein Haar in der Suppe finden, sie nicht auslöffeln mögen und wie der echte Suppenkasper „am fünften Tage tot" sein.

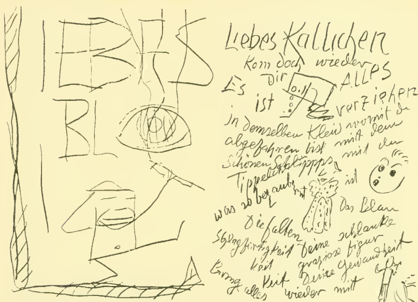


Abb. 40a

Wir sind in der Lage, ein paar der Karten und Briefe wiederzugeben, die der alte, noch immer jugendlich verliebte Rohlfs seiner Frau gesandt hat, seinem „Blauäugelein", wie er schreibt, vielmehr in Bilderschrift zeichnet. Wie Menzel macht es ihm als Maler Spaß, nicht Worte zu machen, sondern zu zeichnen. Das „Häschen" ist er selbst usw.

Aus „Das Kunstblatt" I. 1930, herausgegeben von Westheim

Dürer fordert vom Meister „sorgfältige Schülerauswahl und Beachtung ihrer besonderen Tauglichkeit", Erziehung zu „Gottesforcht und Behutsamkeit", kritischem Urteil und zum Streben nach überpersönlich, objektiv Wertvollem in Idee und Gestaltung, Maß, Klarheit, Schönheit in den größten und kleinsten Dingen. Dürer fordert von einem Meister ferner für den Schüler, „daß er behutt werd vor fräulichem Geschlecht . . . und sich vor aller Unlauterkeit behüt. Kein Ding schwächt die Vernunft mehr denn Unlauterkeit". Gerade in dieser Sorge um die geschlechtliche Gesundheit, mit der ja auch die geistige Gesundheit des Schülers bedroht wird (vgl. S. 126 ff.!), zeigt sich klar die Ganzheit der Verantwortlichkeit eines echten Meisters und wahrhaften Erziehers.

„Item aus welchem ein großer kunstreicher Maler soll werden, der muß ganz von Jugend auf dabei erzogen werden."

Ganz von Jugend auf zur Kunst und nicht zum Abitur! Erzogen und nicht bloß ausgebildet! So sinnlos es freilich wäre, die Akademien stillzulegen, so sinnlos ist es, sie weiterhin zu fristen als Wärmehallen und Brutstätten eines Künstlerproletariats, welches dort invalide unterrichtet

und nach sieben Jahren als existenzunfähig an die Luft befördert wird, mit einem Gerümpel unbrauchbarer Privatstudien und ohne objektiv wertvollen, öffentlichen, brauchbaren Arbeitsertrag. Es kommt darauf an, daß der Kunststudierende gar nicht erst daran gewöhnt wird, Privatmann zu spielen in einer Akademie, welche der Staat mit großen Opfern finanziert. Ein Künstler, und sei er auch Anfänger, hat immer etwas zu geben und braucht und darf kein Unterstützungsempfänger sein ohne irgendwelche Gegenleistung an den Staat. Die Aufgaben, welche der Staat an die deutsche Künstlerschaft stellen kann, sind unerschöpflich. Sie müssen auch – wie man jetzt endlich einsieht – gestellt werden an die Studierenden samt ihren Lehrern, also gleichsam an Werkstätten, und zwar dauernd, nicht nur in vereinzelten Wettbewerben. Von den einfachsten handwerklichen Arbeiten bis hinauf zur Verkörperung höchster völkischer Interessen und Werte, zur Erhöhung des Ansehens von Staat und Volk finden sich künstlerische Motive genug, welche zugleich bessere Studiengelegenheit gewähren, als eine abstrakte Vision, ein Zwiebel-, Glühlampen-, Gliederpuppen- oder Operationstisch-Stilleben, ein Irrenhaushof oder eine Bordellszene sie ehedem gewährt hat, als die Privatstudenten in Ermangelung staatlicher Aufgaben ihre persönlichsten Interessengebiete „künstlerisch gestalteten". In der öffentlichen Aufgabe liegt zudem außer der Forderung objektiv klarer Formsprache und handwerklicher Gediegenheit noch die Verpflichtung eingeschlossen, Fühlung zu nehmen und zu halten mit dem, was außerhalb der Akademie bzw. des Ateliers vorgeht: mit dem Leben – nicht nur dem privaten, sondern auch dem öffentlichen. Die ganze Studienzeit wird durch solche Aufgaben anregender und das Studium selber nachdrücklicher, weil auch die Studien zu solchen Schülerwerken, also für einen ganz bestimmten Zweck genau und verbindlich brauchbar sein müssen. Die Material- und Prämienkosten, welche der Staat über das einst übliche Maß weggeworfener Akademiezuschüsse aus dem Staatshaushalt für solche produktive Arbeit mehr ausgibt, bringen ihm wenigstens auch etwas ein, nämlich erstens Werke, die wenngleich sie oft nur bescheidenen Wert haben, doch verwendbar sind und Segen stiften können, zweitens die Sicherheit, daß akademisch gebildete Maler auch gerüstet werden für öffentliche Anforderungen, gerüstet in bezug auf handwerkliche und künstlerische Lösung und geistige Durchdringung, daß mithin kein weltfremder Individualist, Egoist oder anspruchsvoller Narr jahrelang als Schüler oder Lehrer auf Staatskosten an der Akademie ein fruchtloses Dasein fristet. Solches Studium an praktischen Aufgaben braucht keineswegs in den Produktionsbetrieb eines Reklameinstituts zu verfallen, es kann im Gegenteil bei strengen Anforderungen zu den höchsten Leistungen führen. Es ist dann ein Wert vorhanden, an dem die Kunst würdig sich zeigen kann.

Wir betrachten nunmehr einen anderen Übelstand, der dem liberalen Akademiebetrieb entspricht. Das ist das unverantwortliche anonyme Abstimmungsverfahren bei Preisverteilung, Ausstellungsjury und Ankäufen. Wie kam dazumal ein Staatspreis zustande? Eine Kommission, gemischt aus lauter einander Widerstrebenden, soweit nicht irgendwelcher gemeinschaftliche Kuhhandel zu Koalition oder taktischen Fronten Anlaß gab, entschied durch Stimmenmehrheit. Ein solcher „Akademischer Rat", auf dessen Zusammensetzung die ehrlichen Aussteller und Preisbewerber sowenig Einfluß gehabt haben, dessen Eignung und Berechtigung zum Urteil so umstritten, dessen Geschichte so dunkel war, daß ein witziger Kopf ihn als „das einzige Beispiel einer Urzeugung" hingestellt hat, gründete sein Kollektivkunsturteil auf folgendes Verfahren: Nehmen wir zur Vereinfachung des Rechenexempels an, nur fünf Herren sind bei der Entscheidung zugegen. Nr. 6 könnte krank sein, Nr. 7 verreist, Nr. 8 anderweitig nützlicher oder angenehmer beschäftigt usw. usw. nicht erschienen. Diese fünf übriggebliebenen Kunstrichter haben fünf verschiedene Auffassungen. Nun sieht ein jeder Kommissar natürlich diejenigen Werke unter den eingesandten als die besten an, welche irgendwie in der Richtung liegen, welche seinem eigenen Schaffen entspricht. Die anderen Arbeiten interessieren ihn weniger und kommen erst an zweiter oder dritter Stelle in Betracht als „zur Not" noch brauchbar. Bei der Feindlichkeit der Geschmacksrichtungen wird also jede überragende Leistung, welche in irgendeiner dieser Richtungen liegt, nur die eine Stimme des Geistesverwandten erhalten, der sie würdigt. Dagegen irgendeine von dem Juror 1 an dritter Stelle gesetzte, den eigensinnigen Geschmack nicht gerade störende Durchschnittsleistung findet auch vor 2–3 anderen Richtern noch allenfalls Gnade und rückt so zur Überraschung aller Beteiligten an die höchste Stelle der Stimmenzahlbewertung. Es kann sogar vorkommen, daß zufällig auch eine außerhalb der in akademischen Richtungen liegende gute Leistung den Preis erhält, gerade eben deshalb, weil sie keinem der Kunstrichter so recht behagt hat. Im allgemeinen aber trägt irgendeine auffällig vorgetragene Durchschnittsleistung den Preis davon. Keiner der Juroren will und braucht dann für das Ergebnis gut zu sagen und niemand ist verantwortlich. So wirkt auch auf Ausstellungen, welche einer Jurykommission unterstehen, das anonyme demokratische Mehrheitsverfahren durchschnittfördernd und kunstfeindlich[1]) selbst da, wo keine Böswilligkeit oder Schie-

[1]) Mindestens die elende Angst der Juroren, die Nachgiebigkeit solcher Kommission vor dem Druck von außen wirkt verheerend. Im Dresdener Kunstverein, dessen spiritus rector der Akademieprofessor Dorsch war und ist, wurde auch das widerlichste Zeug als „Kunst" ausgestellt. Ich sagte dem Herrn Dorsch einst meine Meinung über das anonyme Juryverfahren und die unverantwortliche Duldsamkeit der Ausstellungsleitung in bezug auf Schmutz und Schund. Er erwiderte mir aalglatt-diplomatisch: „Wenn Sie wüßten, was alles wir verhindert haben, würden Sie uns loben! Wollten wir auf die Anony-

bung unter dem Deckmantel der Anonymität ihr Unwesen treibt. Ist eine große Ausstellung dagegen in Abteilungen gegliedert, für die ein Mann, den man kennt und an den man einsenden kann, als verantwortlich zeichnet, oder werden kleinere Ausstellungen von einem Mann juriert oder Preise durch einen Mann entschieden, so wird eine unbestechliche Führerpersönlichkeit zwar mehr Feinde als Freunde erhalten, aber mit Hilfe einiger Berater, die Vorschläge machen, indessen keine Entscheidungen treffen, wohl bessere Urteile zu fällen imstande sein und auch höher geachtet werden, als eine Kommission mit anonymer Mehrheit.

Wichtiger für die kulturschaffende Mission der Kunst als die jährlichen Mammutausstellungen in den wenigen Kunsthauptstädten sind Wanderausstellungen und die Ausstellungen der Provinz, die im Einvernehmen mit örtlichen Organisationen zustande kommen, oder auch kleinere Ausstellungen an großen Arbeitsstätten. Vor allem gilt es die belehrenden Ausstellungen anderer Schaffensgebiete mit Kunstwerken zu beleben, damit es ins Volksbewußtsein dringt, daß Kunst nicht für Kunstausstellungen und Museen geschaffen wird, sondern für das Leben überall. Eine Museumsinsel inmitten der Überflut aufdringlicher Häßlichkeiten, oder eine Ausstellungsoase inmitten einer völlig wüsten Durststrecke tödlich langweiliger Umgebung kann für das Schönheit suchende Gemüt zwar ein Anziehungspunkt sein. Aber nimmer dürfen wir uns mit einer Zivilisation aussöhnen, welche die Kunst aus dem Leben – dem öffentlichen und privaten – als überflüssig und nebensächlich herausdrängelt und auf besondere Friedhöfe, Museen und Ausstellungen verweist mit einem rührseligen „Ruhe sanft!" Die Kunstmarkthallen unserer großen Ausstellungen haben zwar den Vorteil, daß sie für Studienbeflissene Material sammeln und zu Vergleichen anregen. Sie sind aber schon insofern bedenklich, als durch das Überangebot der Konkurrenten der Künstler nur allzuleicht verführt wird, mit reklamehaft aufdringlichen Eigenheiten, sich Beachtung und Wirkung inmitten des ermüdend großen Haufens zu sichern. Die im nationalen Staat zunehmende Verkleinerung und Verstreuung der Ausstellungen und die Einordnung der Kunst in andere Lebensäußerungen völkischen Erwachens ist auch vom künstlerischen Standpunkt aus sehr zu begrüßen. Das Schreckgespenst der Überproduktion wird damit beseitigt.

Tatsächlich kann kaum genug volknahe Kunst geschaffen werden, um die Kaltschnäuzigkeit unserer Zivilisation im täglichen Leben wettzumachen. Eine breit aufwachsende Volkskunst ist nicht minder wichtig, als die vereinzelten Spitzenleistungen genialer Kunstpioniere. Denn es kommt ja nicht, wie die Snobs wähnen, einzig darauf an, was die Museumsleute der Zukunft als Wertleistungen unserer Zeit registrieren, sondern es kommt gar sehr darauf

mität verzichten, so wären wir längst ermordet." So denkt ein „bürgerlicher" Kunstaufsichtsrat.

an, was in der Gegenwart die ringenden und kämpfenden Menschen über die Not und Sorge und Dumpfheit zu erheben vermag. Für diese Volkserhebung aber bedarf es gerade auch des Künstler-Mittelstandes! Schaffende im Sinne der gesunden Volkskunst, Menschen, deren ehrsames Werk aus liebendem Herzen und lebendiger Anteilnahme am Zeitgeschehen, an Blut und Boden entspringt, wirken auch dann Gutes, haben auch dann Daseinsrecht, wenn sie kein Genie, sondern nur Begabung zeigen. Kunst für das Volk – das ist mehr als l'art pour l'art und etwas ganz anderes als Kitsch! Die l'art-pour-l'art-Problematik allein kann nie außerhalb der Studienräume und Fachzeitschriften Wurzel fassen im Volk, sie hat nur Wert als Training in Künstlerkreisen. In die breite Öffentlichkeit gehören keine technischen Problem**stellungen**, sondern allenfalls Problem**lösungen** im Dienst und zugunsten eines allgemein-bedeutsamen Gegenstandes, Gedankens oder Gefühls; in die Öffentlichkeit gehören auch nicht in erster Linie Improvisationen, Entwürfe und Skizzen oder Studiennotizen zur etwaigen Verwendung für spätere Ausführung, sondern ausgereifte, endgültig abgeschlossene Werke, die handwerklich und künstlerisch nicht nur zeigen, was einer vorhat, sondern was er vollbringt. Das Überangebot unreifer Früchte künstlerischer Bemühungen, die „strotzende Ausstellungsernte" verwilderter Dekorateure und berauschter „Malmenschen" wird dann von selbst zurückgehen, wenn im Werk neben dem Autogrammwert der Signatur auch der sachliche Gehalt und die handwerkliche Gediegenheit geschätzt wird im Sinne deutscher Volkskunst. Reife – das ist doch noch etwas anderes als Ausbrüche eines Besessenen; Wert – das ist auch noch etwas anderes als Preis und Ruhm von Druckerschwärze; „Gebilde" sind noch lange keine Bilder! **Volkskunst** – das ist die Todfeindin allen Kitsches. Denn Volkskunst will nicht **mehr** scheinen, als sie ist. Sie ist frei vom anspruchsvollen Getue, sie gibt sich bescheiden und bleibt unter allen Umständen echt. Sie will dem gesunden Leben dienen, und nur aus diesem Dienst werden die überragenden Werke hervorgehen und die genialen Künstler erwachsen, deren höhere Bedeutung und Bewertung festzulegen späteren Freunden der Kunst überlassen bleibt. Für die Zukunft schafft doch nur der, welcher der Gegenwart das gibt, was sie noch nicht besitzt, dessen sie aber bedarf. Freilich wer nur unter Fachgenossen oder gar Literaten die „Besten seiner Zeit" zu erblicken vermag, der wird trotz Ehrungen und Preisen weder für die Gegenwart noch für die Zukunft jemals Werke hervorbringen, welche für das Volk Wert besitzen. Stünden ihm auch alle Ausstellungen der Welt offen, zum Herzen des Volkes wird sein Bemühen nie gelangen.

Je tiefer diese einfache Einsicht dem Volke selbst bewußt wird, desto aussichtsloser wird das Geschrei gewisser Literaten und Kunsthändler, die ihre alten Geschäftsfreunde wieder einzuführen hoffen, um ihre Rumpel-

kammern von veralteten Zukunftsmalereien zu leeren, und ihre Ladenhüter doch noch zu verhökern.

Eng verknüpft mit dem Ausstellungs- und Akademiewesen ist die herdenweise Ansammlung von Künstlern in wenigen Großstädten, ihre Proletarisierung in Steinwüsten, ihre Entwurzelung aus der gesunden Natur und aus gesunder Lebensweise. Der widerliche Großstadtbetrieb mit seinem häßlichen, hastigen Vielzuviel an überflüssigen und aufdringlichen Eindrücken, die sich an unser Bewußtsein wenden, ohne jemals ihm Erholung zu gönnen, läßt die tieferen Schichten unserer Seele bestenfalls ohne Anregung. Zwischen geschäftsgieriger Reklame und liebloser, öder Fabrikware, Organisationsnotwendigkeiten und Behelfsmitteln, zwischen hastenden, drängelnden Massen, im Geprassel der geredeten, geschriebenen und gedruckten Wörter bleibt für das Schönheit suchende Auge und den besinnlichen Geist wenig Anlaß zur Erhebung und Vertiefung. Solche Umwelt stumpft ab und bewirkt Oberflächlichkeit statt Ernst der Wahrnehmung und Deutung, rückt lauter Nebensächlichkeiten und Unzulänglichkeiten in den Gesichtskreis und macht das Wesentliche des Lebens und der Welt zur Ausnahme. Diese Schäden treffen in gewissem Grade zwar jedermann, den Künstler jedoch am empfindlichsten, weil seine besondere Art von Frömmigkeit, die Hingabe an das Wesentliche – im Großstadtbetriebe kaum Anregung geschweige denn dauernde Nahrung findet. Es ist gewiß kein Zufall, daß die Besten unserer Künstler vorwiegend aus schlichten, unkomplizierten Verhältnissen, vom Lande oder aus kleineren Städten stammen und von dorther den Schatz an wesentlichen Eindrücken beziehn oder bezogen haben. Für den Futurismus, Kubismus, Suprematismus usw. dagegen ist die Großstadteinwirkung auf den Künstler unerläßlich. Der Kunstbolschewist Casimir Malewitsch betont diesen Zusammenhang ausdrücklich in seinem Bauhausbuch Nr. 11, „Die gegenstandslose Welt". Er stellt bei seinen Schülern fest, daß diese, sobald sie aus der Großstadt heraus aufs Land kamen, nicht mehr die Kraft besaßen, so prinzipiengemäß und theorientreu zu arbeiten infolge des stärkeren Einflusses der Natur gegenüber dem geringeren in der Stadt „am metallischen Pol".

Malewitsch schreibt dann:

„Wäre der Standpunkt, daß Futurismus, Kubismus und Suprematismus Krankheiten sind, richtig, so müßte daraus die notwendige Konsequenz gezogen werden, daß die Stadt selbst, das dynamische Zentrum, eine krankhafte Erscheinung ist. Denn ihr vor allem ist die krankhafte Veränderung der Kunst und der Kunstschaffenden zuzuschreiben. . . .

Es ist jedoch anzunehmen, daß die Kultur der Stadt früher oder später die ganze Provinz erfassen und ihrer Technik unterwerfen wird. Erst wenn dies geschehen ist, kann die futuristische Kunst ihre volle Kraft entfalten."

Das ist einseitig folgerichtig zu Ende gedacht. Hier zeigt sich am Beispiel der Malerei die Gefahr, die der Gesundheit und Kultur des Volkes überhaupt

seitens der Großstadt und einer Alleinherrschaft der Technik droht. Sollte Malewitschs Prophezeiung eintreffen, so würden Technik und Theorie den Platz des lebendigen Geistes und der Kunst einnehmen (vgl. S. 43). Zwar ist es wünschenswert für die Weltgeltung Deutschlands im Ausland und auch zur Anregung für Künstler und Kunstfreunde, daß in einer Kunstmetropole in repräsentativen Ausstellungen und Veranstaltungen eine Übersicht geboten wird über die Geschichte unserer Kunst und über ihren gegenwärtigen Stand und Gehalt, aber trotzdem ist im Interesse der Kunst und des Volkes jede Dezentralisation der Kunstwerkstätten zu begrüßen. Gelegentliche Besuche in großen Kunstmessen und Museen genügen vollauf, um zusammen mit den Zeitschriften den Künstler auf dem laufenden zu erhalten über das, was auf seinem Fachgebiet von anderen geleistet wird. Zu den Zeiten Dürers kam in zahlreichen kleinen und mittleren Städten auf wenige Tausend Einwohner eine oder gar mehrere Kunstwerkstätten. Diese Lokalkünstler und guten Handwerksmeister fristeten zwar oft auch ein kärgliches Dasein, aber kein proletarisches. Ihre segensreiche Einwirkung auf den Kulturzustand ihres Wohnortes ist über Jahrhunderte hinweg noch heute zu spüren. Möge eine deutsche Kulturpolitik dafür sorgen, daß es bald für jede deutsche Klein- und Mittelstadt eine Ehrenpflicht ist, einem Künstler oder einer Kunstwerkstatt in ihren Mauern Daseinsmöglichkeit zu schaffen. Es wird für viele tüchtige Künstler besser sein, in den bescheidenen Verhältnissen wie ein Dorfschulmeister auf dem Lande oder in der Kleinstadt in Ruhe zu leben und in unmittelbarer Naturnähe zu arbeiten, in stetem persönlichen Verkehr mit schlichten, arbeitenden Menschen schon zu Lebzeiten kulturfördernd zu wirken, als verloren in der Großstadtsteinwüste, fern von Natur und gesundem Leben, inmitten einer erdrückenden Konkurrenz anderer Künstler und anderer Kunstzweige unter Ausschluß der Öffentlichkeit ohne fühlbaren Einfluß zu schaffen in mehr oder minder trügerischer Hoffnung auf Zufallserfolge in Wettbewerben oder Ausstellungen. Die Verteilung der Künste und Künstler über das ganze Land, die Entproletarisierung der Kunstmetropolen, die Dezentralisation der Kultur – das ist ein Gebot der Gesundheit einer Volkskunst. Als Kunststadt gelten darf nicht die Stadt, welche vor 300 oder 500 Jahren eine Kulturstätte war und jetzt, obwohl ihre Einwohnerzahl sich vervielfacht hat, keinen Künstler beschäftigt, sondern jeder noch so arme und kleine Ort, der heute schaffenden Künstlern Dach und Brot gewährt, ist eine neue Kulturstätte zur Ehre unserer Gegenwart in deutscher Zukunft. Das mögen die Stadtoberhäupter, welche auf den Lorbeeren ihrer Vorgänger schlummern, bedenken: auf kein Lorbeerblatt als Kunstförderer haben sie selber Anspruch, wenn dereinst ein Wanderer ihren Ort durchstreift ohne auch nur eine Spur künstlerischen Wirkens aus unserer Zeit darin zu finden.

Dritter Abschnitt

Mit Besinnung und Vernunft gegen Kunstintellektualismus, Vorurteile und Schlagwörterunfug!

Es bedarf einer Umschaffung der Kunstberichterstattung[1]) und der Besinnung auf echtes Kunsterleben. Nicht mit einer angemaßten Autorität ist der Kunst gedient, sondern vielmehr mit einer vernünftigen und verantwortungsbewußten, wechselseitigen Auseinandersetzung zwischen den Fachgenossen, der Laienschaft und dem Kritiker. Kunstberichte sind nicht dazu da, den Besuch der Ausstellung und das eigene Urteil des Lesers zu ersparen. In Sachen der Kunst hat kein Mensch das Recht, sich lediglich auf die Meinung eines anderen zu berufen oder auch nur sich damit abzufinden. Blödes Nachbeten dessen, was die Kritik schreibt, führt den Zuhörer von der Kunst fort anstatt zu ihr hin. Das Wissen und Grübeln um Kunstprobleme ist Fachmannssache. Der Kunstfreund gebe sich Rechenschaft über Kunsterleben mit dem Herzen, statt mit Worten und zumal Fremdwörtern. Gerade das Entscheidende in der bildenden Kunst läßt sich nicht in Worte fassen. Es entscheiden in der Kunst Feinheiten, die ein Bewußtwerden nicht ertragen, denen gegenüber gar jedes Wort, das sie träfe oder auch nur berührte schamlos verletzend wäre, weil es den Zauberschleier zerreißt, der die Kunst umgibt und ihren Reiz ausmacht. Wer also die Kunst liebt und nicht bloß verstehen will, darf nicht dulden, daß ihr zartes Gewand durch die Mottenarbeit analysierender Begriffsmenschen zerfressen oder daß ihre Gestalt mit schwülstigem Geschwafel besudelt wird. Gegen diese Pharisäer und Schriftgelehrten der Literatenkaste hilft außer Brandmarkung nur die Neuordnung der Wertbegriffe und ihre richtige Verknüpfung mit klaren und passenden Vorstellungen.

„Persönlichkeit" und „Künstlerische Freiheit"?

„Persönlichkeit" und „Künstlerische Freiheit" – das sind zwei Begriffe, die im privaten wie öffentlichen Kunstgerede der letzten Jahrzehnte immer häufiger und in geradezu schauerlicher Weise mißbraucht, mißdeutet und zu leeren Schlagwörtern herabgewürdigt worden sind.

Eine „Persönlichkeit" nennen wir den Menschen, der durch seine Eigenart aus dem großen Haufen hervorragt und dank einer Überlegenheit des Geistes und Willens – deren Ursache sogleich gezeigt werden soll – von Natur aus

[1] Ich zitiere hier z. T. aus eigenen Kunsterziehungsaufsätzen, die im „Dresdener Anzeiger" und in der „Politischen Erziehung" 1933 erschienen. Im Jahre 1936 sind endlich Maßnahmen getroffen, die eine gewisse Einschränkung des unverantwortlichen Kritikerwesens zum Ziel haben.

zum Führer bestimmt ist. Als ureigenes Merkmal zeigt sich nämlich, daß die Persönlichkeit nicht wie der Herdenmensch einen ganzen Sternenhimmel voller kleinen Wünsche über sich hängen hat und bald diesem, bald jenem sich zuwendet, sondern daß ein einziger großer Leitstern die Aufmerksamkeit ganz allein in Anspruch nimmt. Nicht viele kleine Neigungen verzetteln das Handeln bald hierhin, bald dorthin, sondern ein großes Ideal, das „Wesentliche" schwebt vor, und in der Richtung darauf erfolgt jeder Schritt, zielt jede Leistung ab. Das geschieht zwangsläufig aus eigenem inneren Antrieb, also auch dann, wenn es von außen, von den Menschen der Umgebung nicht einmal gewünscht, geschweige denn verlangt wird. Dieses innere „Müssen" nennen wir, weil es – von außen betrachtet – als freiwilliges Handeln erscheint – die „Freiheit der Persönlichkeit". Freiheit und Zügellosigkeit (d. h. die Nachgiebigkeit jedem kleinen Wunsch zuliebe) sind also nicht dasselbe, sondern jedes schließt das andere aus. Eine Persönlichkeit auf dem Gebiet der bildenden Kunst ist nun der, dem das Ideal, das „Wesentliche", als ein Sinneneindruck des Auges vorschwebt und ihn dazu treibt, es mit den Mitteln der bildenden Künste (Form, Farbe, Raum, Stoff und Werkzeug) anzustreben, so daß aus der nur „dem inneren Auge" zugänglichen Vorstellung eine auch den wirklichen Augen aller dauernd sichtbare Gestalt geschaffen wird: Das Kunstwerk.

Das genaue Gegenteil des Kunstwerks ist das süßliche oder brutale, erkünstelte Machwerk des Scharlatans. Während nun das echte Kunstwerk Zeugnis ablegt vom tiefen Ernst seines Schöpfers gegenüber der Sache selbst und ihrer Gestaltung, von der schweigenden Unterordnung des Künstlers unter die Bedingungen der zu lösenden Aufgabe – vermag der ernste Beschauer im anderen Fall vor lauter gesucht persönlicher Wirkung die Ursache nicht mehr zu finden und verzichtet gern auf den ganzen Flitterkram des Scharlatans und den Lärm um nichts. Die oft viel weniger „persönlich", „originell" scheinenden Werke echter Künstlerpersönlichkeiten werden freilich beim bloßen Dranvorbeilaufen in ihrer Bedeutung nicht gewürdigt, sondern sie verschwinden leicht neben den Effektstücken, zumal bei einer Ausstellungs-Massenschau. Man muß sie oft geradezu suchen.

Freilich können die echten Künstlerpersönlichkeiten trotz großer Gestaltungskraft und tiefem Ernst gegenüber ihrer Aufgabe nur dann Kunstwerke im eigentlichen hohen Wertsinn des Wortes hervorbringen, wenn ihr Ideal getragen wird von der Liebe (nicht Schwärmerei!) zu dem, was sie dem Beschauer als dauernden Eindruck bieten. Das nur Hassenswerte, Verächtliche oder Ekelerregende ist allenfalls noch ein Gegenstand illustrativer oder propagandistischer Graphik in kleinstem Format zum Besehen und Verschwindenlassen. Solches aber in großem Format als Dauereindruck ohne gleichzeitiges Aufzeigen des Edlen gleichsam monumentalisieren, heißt der Kunst wie auch dem Menschen ins Gesicht schlagen. Wo Ge-

staltungskraft und Begabung, Fleiß und Sorgfalt nur dazu dienen, die Mitmenschen in eine Hölle der Qual oder mindestens in eine Grube des Ekels hinabzustoßen, da ist das Ideal in sein Gegenteil verkehrt, zumal dann, wenn weder der gute Wille noch das Vermögen vorhanden sind, dem Betrachter wieder herauszuhelfen oder auch nur zu zeigen, wie er allein wieder herauskommen könnte. Daß also die Fähigkeiten zum Gestalten nicht begrüßt, geschweige denn staatlich gefördert werden dürfen, um unreifen, verantwortungslosen Leuten es zu ermöglichen, den widrigen Wust von allem geistig und seelisch unverdauten oder unverdaulichen „Erleben" von sich zu geben – oder mit Verkrampfung und Entartung zu prunken –, diese Einsicht dürfte sich jetzt bald durchsetzen von innen heraus und auch ohne Gewaltanwendung. Die Erkenntnis dieses Unterschiedes zwischen verantwortungsbewußter Freiheit und schamloser Brutalität möge in Zukunft verhindern, daß gewissenlose Lobredner einen jungen Künstler durch Spekulation auf seine Urteilslosigkeit und sein Geltungsbedürfnis verderben, indem sie seine Fehler – statt ihn davor zu warnen – immer wieder als Vorzüge hinstellen, ihn dadurch verwirren und hindern, dorthin zu streben, wo seine Kraft Gutes und Wertvollstes leisten würde.

Gerade die Inflation „persönlicher Noten" hat Kunst und Künstler vor dem Volk in Mißkredit gebracht.

Der erste Schritt zur Wiederherstellung ihres Ansehens ist, daß wir unterscheiden zwischen Künstlern und Hochstaplern auf künstlerischem Gebiet, denen zum Künstler alles fehlt, außer der „persönlichen Note". Selbst wo ein Keim zu echtem Künstlertum vorhanden ist, müssen wir abwarten lernen, ob und wie er sich entwickelt. Und nur der ist ein Künstler, dem nicht lediglich der Keim dazu angeboren wurde, sondern der ihn in sich genährt und gehütet hat, bis er heranwuchs und ihn ganz und gar erfüllte. Auf das Nähren und Hüten kommt es also nicht minder an als auf die angeborene Begabung. Wenn heute sogar von „Kinder-Kunst" geredet wird, wenn in manchen Schulen die Kinder schon angeleitet werden, mit ihrer „persönlichen Note" zu kokettieren – je unverständlicher, desto origineller – anstatt klare Beobachtung und gediegene Materialanwendung, also gutes Handwerk zu lehren und das andere dem Schicksal zu überlassen – wenn Leute, die von Kunst etwas gelernt zu haben wähnen, das Handwerk vom Künstlertum trennen und darüber witzeln, dann kann dem nicht scharf genug entgegengetreten werden. Niemand wird Künstler, er sei denn zuvor Handwerker!

Mögen die Ästheten endlich lernen: Wir können nicht „Künstler an sich" sein, sondern wir können nur schaffen als Kunstmaler, Bildhauer, Goldschmiede, Baumeister usw.

Ein ordentlicher Handwerker ist ein würdiges Glied der Volksgemeinschaft. Ein sogenannter „Künstler" ohne handwerkliches Können, ohne

Schulung durch eine Überlieferung von Erfahrungen und erprobten Werten ist eine Unmöglichkeit. Ein Künstler ferner, dessen Ausdrucksweise so eigenbrötlerisch ist, daß niemand sonst mehr fühlt, was gemeint war, hat praktisch nichts zu besagen. Wir wollen nicht das Liebäugeln mit den abgedroschenen Vorstellungen der Massen, nicht das Absinken zum Kitsch – weder zum süßlichen noch zum brutalen –, aber wir fordern das geistige Band zwischen den Künstlern und ihrem Volk, also das Streben nach Verständlichkeit. Ohne Verbindung zur Volksgemeinschaft ohne handwerkliches Können und ohne würdige Weltanschauung haben „Persönlichkeit" und „Künstlerische Freiheit" ihren Sinn und Wert verloren.

Kunstrichtungen?

Es gilt indessen, den Wert der wirklichen Künstlerpersönlichkeit zu schützen gegen Vorurteile, Kunstdogmen, außerkünstlerische Anmaßungen, kurzum gegen alles Übel, das Denkfaulheit und Oberflächlichkeit, Herrschsucht und Fanatismus ihr androhen. Es gilt deshalb zu zeigen, wie töricht es ist, mit Schlagwörtern Schaffenden Befehle zu erteilen, welche Themen sie zu behandeln haben oder welche „Richtung" sie verfolgen müssen, was allein „Deutsch" sei in bezug auf Gehalt und Stil, was als „zeitgemäß", „zukunftsreich", „stark", „revolutionär" oder „reaktionär" usw. zu gelten habe. Es sei deshalb auf den Trümmerhaufen vergangener Kunstmoden, Kunstmeinungen und Kunstrichtungen verwiesen: Impressionismus, Pleinairismus, Neoimpressionismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus, Suprematismus, Konstruktivismus, Surrealismus, Dadaismus, Desillusionismus, Verismus usw. haben sich vor unseren Augen an den Ausstellungs- und Museumswänden und zumal auf dem Papier die grimmigsten Schlachten geliefert mit einem wüsten Lärm – um nichts. Denn innerhalb weniger Jahre hat es sich für jeden vernünftigen Menschen herausgestellt, daß die guten Werke dieser ganzen Zeit entweder vor oder trotz einer jeden „Richtung" und ihrer Schulweisheit entstanden sind, aber niemals dank einem Ismus. Die Machwerke von Nachläufern hingegen, einerlei welchem Ismus sie ihre Entstehung und ihre Erscheinung verdanken, stimmen trotz der Verschiedenheit ihrer äußeren Aufmachung doch in ihrem Wesen – dem hohlen Getue – so vorzüglich überein, daß die Programmgegensätze gar nichts Wesentliches mehr trennen können.

Man dürfte alles das getrost verschwinden lassen, ohne die Kunst überhaupt zu berühren – wenn nicht auch im Unsinn ein Schatz schlummerte, den wir im Hinblick auf die Zukunft heben müssen: Nur wer die Methode des Unsinns kennt, kann dem Unsinn vorbeugen. Die Methode dieses Unsinns liegt aber in dem Bestreben, irgendwelche Auffassung von einzelnen zur maßgeblichen Lehre zu verallgemeinern, also das,

was dem einen recht war, nun allgemein als recht und billig aufzudrängen, ein Verfahren, das für die Kunst in Zukunft nicht minder wie in der Vergangenheit – Unheil bedeutet. Aus der Fülle des Beweismaterials mögen einige Beispiele das erläutern:

Es gab eine Zeit in der Geschichte der deutschen Kunst, da galt allein die Historienmalerei etwas – zumal die antikisierende oder die patriotisierende. Wer unter den Künstlern damals nicht „mitmachte", galt mehr oder weniger als bedeutungslos.

Das Ergebnis kennen wir: Dadurch, daß nicht lediglich die von Natur zum Historienmaler befähigten Künstler diese Aufgabe des Zeitgeistes anfaßten, sondern auch viele Künstler, die als Landschaftsmaler oder für Stilleben, für das Bildnis oder sonstige Aufgaben der Malerei weit besser geeignet gewesen wären, Kraft und Zeit an die Modeaufgabe verschwendeten, ist unserer deutschen Kunst schwer geschadet worden. Erstens wurde die Historienmalerei vielfach schlecht behandelt und ist dadurch allmählich so in Mißkredit gekommen, daß sie sich bis zum heutigen Tage noch nicht wieder erholt hat, trotz Rethel und Menzel und einigen anderen, die nicht nur Geschichtsanschauung malten, sondern ihren Werken auch zugleich künstlerische Bedeutsamkeit einflößen. Daß zweitens die Malerei als solche in einer Zeit, wo das Thema alles, die Ausführung im Sinn der farbigen Gestaltung dagegen nichts galt, unter solch einseitigem Ziel leiden mußte, ist ja klar. Hätte man damals diejenigen Künstler, deren Daseinssinn im Streben nach malerischer Kultur lag, unbehindert und in voller Würde schaffen lassen – dann wären wir vermutlich davor bewahrt geblieben, daß später unsere Malerei in französische Bahnen geriet. So hat aber der öde Gleichheitszwang eine Leere an wichtigster Stelle gelassen. Nur in dieser Leere konnten Liebermann, Meier-Graefe, Cassirer usw. sich einnisten.

Sie machten dieselbe Torheit, wie die Historienliebhaber – nur andersherum. Sie bestimmten: „Der Gegenstand ist völlig gleichgültig, auf die malerische Behandlung allein kommt alles an." Wer noch Historien gemalt hätte, wäre von der blinden Gefolgschaft dieser neuen Machthaber als Photograph, Stiefelmaler, Theatermaler verlästert worden – selbst bei tiefstem Ernst, größtem Können und höchster Befähigung zum Maler geschichtlicher oder sonst bedeutsamer Begebenheiten. Die Maler völkisch bedeutsamen Inhalts starben infolgedessen beinahe aus und damit verdorrte ein ganzer Zweig der Kunst.

Die einseitige Entwicklung der Malerei in der Richtung des Impressionismus hat aber noch mehr auf dem Schuldkonto. Weil alles Trachten auf die völlig naturgetreue oder jedenfalls bis auf die äußerste Wahrscheinlichkeit getriebene Farbigkeit gerichtet wurde – eine Forderung, deren grundsätzliche Unerfüllbarkeit inzwischen längst erkannt ist –, gingen alle anderen Anforderungen an das Kunstwerk zurück.

Statt der geordneten Bildkomposition begnügte man sich mit dem zufälligen Naturausschnitt, statt der klaren Form mit der ungefähr andeutenden Fleckwirkung. Was nicht bloß in der Farbe und dem „temperamentvollen Vortrag" seinen Wert und Ursprung hatte, wurde schlechthin als „nicht zur Malerei gehörig" verdammt. Schilderungen bedeutsamer Begebenheiten oder Phantasieerlebnisse wurden nunmehr als „Literatur" verspottet, Charakterdarstellungen im Bildnis als „Psychologie", jede Herzenswärme als „Sentimentalität". Böcklin „spielt (nach Meier-Graefe) Theater", Hans Thoma ist (nach Liebermann) „überhaupt kein Maler", sondern „hat ein Privattelefon zum lieben Gott", Leibl „photographiert" angeblich. „Nur die Al-Prima-Malerei" (Fleck an Fleck setzen ohne Untermalung) „taugt etwas, denn die Phantasie ist ebensowenig Heringsware wie die Begeisterung . . .", so sagte der Jude Max Liebermann, und die Menge lief ihm nach. Sie fand aber nicht den durchaus richtigen Kern, der auch in Liebermanns Gedanken steckt, sondern verbreitete vor allem seine Irrtümer und Mängel mit einer bis dahin beispiellosen Anmaßung. Die darauf einsetzenden Gegenbewegungen machten nichts besser. Anstatt die Armut des Impressionismus durch Ergänzung zu beseitigen, vernichteten die Mitläufer des Expressionismus und der aus kalter Theorie geborenen sonstigen Ismen vor allem die guten Errungenschaften, die den Führern des Impressionismus immerhin zu danken sind. Die Naturbeobachtung, die bislang wenigstens in bezug auf die Farbe noch geübt wurde, sollte nun ganz aufhören. Das Ich des Künstlers wurde von den letzten Fesseln alter Herkunft befreit und nun selbst zur Fessel gemacht, bald mit „Rhythmus", „Ekstase", „Übersteigerung" zu naturwidrigen Verkrampfungen vermählt, bald durch Konstruktionsprinzipien oder Verpflichtung zur Nüchternheit um jeden Preis verdrängt.

Überall und immer waren außer den Ausstellungsbesuchern die wirklichen Künstler die Leidtragenden, weil sie nicht „mitmachen" konnten, weil ihr Wesen diesen Einseitigkeiten und der Unduldsamkeit widersprach. Dagegen hielten sich alle, die ohne eigenes Steuer im Strom trieben, an Dogmen und Doktrinen über Wasser, heute so, morgen schon anders.

Gerade durch die Allzuvielen, die das Fehlen eigenen Gefühls, eigenen Taktes, eigenen Maßes, eigenen Verantwortungsbewußtseins zur lebenslänglichen Unsicherheit verdammt hätte, wurden mit Hilfe der Kunstmoden und Kunstdogmen alle Werte entwertet, alle Begriffe zu Schlagworten abgegriffen, alle Gipfel zu Gemeinplätzen abgetragen. Jeder Sinn wurde und wird unter allen Umständen in sein Gegenteil herabgezerrt – dort wo auch die Ungeeigneten sich gezwungen fühlen oder gezwungen werden, die jeweilige Bewegung mitzumachen.

„Zeitgemäß"?

„Zeitgemäß" als Schlagwort ist kein Wertbegriff schlechthin. Jede Zeit hat auch ihre Übelstände. Und es kann nicht der Sinn der ewiggültigen Kunst sein, auf Zeitübel Rücksicht zu nehmen. Es gilt vielmehr, diese Übel wettzumachen, fehlende Werte des Lebens heraufzubeschwören durch die Kunst. Es gilt, den Zeitgenossen nicht bloß einen Spiegel vorzuhalten oder die Vergangenheit mundgerecht zu machen, sondern es gilt vor allem – das ist die erhabene Sendung der Kunst – Ziele zu zeigen, Werte erstrebenswert zu machen, hohe Forderungen zu erheben für die Zukunft! Die Künstler sind doch nicht dazu da, den Kulturmangel ihrer Zeit zu bejahen, sondern gerade ihn zu beheben. Ihre Sache ist es doch gerade, der Nachwelt zu zeigen, daß auch unsere Zeit Wert und Seele birgt. Modewerke, Modesklaven sind dazu ganz unfähig, einerlei, ob sie das Neueste im Stil oder im Inhalt als Sensation des Tages ausschlachten. „Neue Kunst", „Kunst der Zeit", alle solche Schlagworte als Wertbegriffe losgelassen – sind Zeichen für Gedankenlosigkeit oder Schwindel. Erst wenn der Zeit das Beste abgewonnen wurde oder das Neue sich als tauglich herausstellt, bedeuten die Neuerungen einen Wert. Mindestens ebensooft sind „zeitgemäß" und „neu" als Deckwörter für Aberwitz und Anmaßung ebensowenig wert wie die Wörter „traditionell", „geschichtlich", „antik" und „alt", mit denen ja oft genug nur die Aufmerksamkeit abgelenkt werden soll von Wurmstichigkeit, Verkalkung, Brüchigkeit oder sonstiger Unbrauchbarkeit. Nicht daß etwas „überliefert", „zeitgemäß" oder „neu" ist, entscheidet über den Wert im künstlerischen Sinn, sondern man soll danach ausspähen, ob und wozu und wieweit etwas taugt, gleichviel, ob es als alt oder neu oder zeitgemäß oder zukünftig ausgegeben wird. . . .

„Das Künstlerische"?

Zum kunstfeindlichen Intellektualismus haben auch – wenngleich zum Teil unabsichtlich – die Künstler selbst beigesteuert dadurch, daß sie über „das Künstlerische selbst" Theorien, ja Dogmen aufgestellt haben, die dann von den Literaten und Händlern aufgegriffen und als Mordwerkzeuge zurecht gemacht wurden. Es hätte des Gesindels nicht einmal bedurft, um die Kunsttheorie zu einer Gefahr zu machen. Freilich die Altmeister-Theorien der Renaissance und Barockzeit sind noch harmlos. Denn sie beschränken sich auf ästhetische Ratschläge und auf Handwerkserfahrungen, obendrein darauf, wie „Schönheit und Natürlichkeit" zu erreichen sei. Das „Künstlerische" im Sinne des „Stils" im Gegensatz zur Natur spielt eine Rolle erst seit der Erfindung der Photographie. Seit der Photokasten angeblich „die Natur zeigt wie sie aussieht" glauben die Maler fast durchweg, nun antiphotographisch darstellen, die Wahrnehmung ihrer Augen

durch den Verstand bis zur Unverständlichkeit verleugnen zu müssen. Im Grunde also ist die Photographie der Anlaß unseligen Kopfzerbrechens über „das Künstlerische", was zu den Theorien geführt hat, aus denen die Ismen und sonstigen Manieriertheiten entstanden sind. Zahlreiche Aussprüche von modernen Künstlern beweisen das, und Kandinski überreicht seinem Leser gleichsam den Schlüssel zum ganzen Giftschrank. Er schreibt „Über das Geistige in der Kunst" (Verlag Piper, München, 1912, S. 97f.):

„Die geistige Wendung besteht darin, daß die Emanzipation von der direkten Natur, welche bisher nur unbewußt erfolgte, nunmehr bewußt geschieht."

Van Gogh stöhnt noch darüber, daß er das Wissen um das Künstlerische nicht besäße. Es glückt ihm nur durch Zufall. Er schreibt:

„Es wäre mein sehnlichster Wunsch zu erlernen, wie man solche Abweichungen von der Wirklichkeit, solche Ungenauigkeiten und Umarbeitungen, die zufällig entstanden sind, macht . . . nun ja, Lügen, aber wertvoller als die eigentlichen Werte",

d. h. die auch bewußt gesehenen und gestalteten. (Van Gogh, Briefe. Cassirer-Verlag S. 27.) Es war ein Glück, daß er das Rezept, als Künstler zu lügen, d. h. Manierist zu werden, nicht fand und darum nicht ahnungslos verwenden konnte. Dies Rezept lautet so: Beschaffe dir eine Theorie und erfülle sie um jeden Preis. Je schwerer dir das wird, desto mehr hast du als Künstler zu verlieren, und je leichter, desto eher gedeihst du als Manierist „zu verwertungsfähiger Dichte" für das Literateninteresse. – Im Ernst: Sobald die aus Arbeit und Erfahrung genommene Auffassung von dem Künstlerischen statt zu unbewußter künstlerischer Haltung zu führen, zu einer Doktrin erstarrt, pflegt der Stil zur Manier zu veräußerlichen. Über dem Schaffen waltet dann statt des wachen, lebendigen, künstlerischen Instinktes und Taktes und des daraus entspringenden echten Stils ein totes Ein-für-alle-mal-Dogma, was kaltbewußt, rechnerisch zuverlässig und bequem verwendbar das künftige Schaffen vorausbestimmt und zur Produktion nach Schema F zur „Manier" erniedrigt. Handwerkserfahrungen zu suchen, zu sammeln oder zu übernehmen und zu lehren, das hat Sinn. Über Geschmack sich zu streiten ist aussichtslos, und über „das Künstlerische" Lehrsätze aufzustellen oder zu übernehmen ist Mord bzw. Selbstmord. Denn was hier dem einen recht ist, ist dem anderen noch längst nicht billig, es sei denn, er käme auch ohne Theoriebeeinflussung zum gleichen Ergebnis, aus ähnlicher Artung zum ähnlichen Stil.

Tendenz? Kunst als Selbstzweck?

„Tendenzwerk" und „Kunst als Selbstzweck" (l'art pour l'art), das sind zwei weitere Schlagworte, mit welchen die Gemüter leicht verwirrt werden. Tendenz läßt nur allzuleicht das „was" allein als Wert gelten. Nach dem künstlerischen Wesen und künstlerischen Rang, womit das Thema behandelt wurde, wird gar nicht oder kaum mehr gefragt! – „Kunst als

Selbstzweck" – diese Parole kennzeichnet die entgegengesetzte Einseitigkeit derer, denen das „was" und „wozu" und „für wen" belanglos erscheint, die allein auf das „wie" und „wie sehr" starren. Tatsächlich ist es um diese Schlagworte übel bestellt, denn die beiden einander widerstrebenden Kunstauffassungen greifen am Wesentlichen vorbei. Die an sich notwendige und jedem ehrenhaften Künstler selbstverständliche Sorgfalt bei der handwerklichen Bewältigung künstlerischer Aufgaben ist von den L'art-pour-l'art-Fanatikern verdreht, überspitzt und entwertet worden zu einer Fronarbeit auf Kosten der Schaffensfreude und des Schaffenssinns und Wertes. Wenn ein Leibl jahrelang an einem Bild arbeitet, um es auf den höchsten Grad der Vollendung zu bringen, so wird man ihn bewundern müssen deshalb, weil er durch Willenshärte die entsetzlich umständliche handwerkliche Methode wettgemacht hat. Indessen man wird als Lehrmeister doch einen Holbein vorziehen, weil dieser ganz ähnliche Aufgaben durch eine handwerklich praktischere Arbeitsweise in ganz kurzer Zeit annähernd genau so gut bewältigt, mithin einer höheren Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit fähig ist. Sinnlos aber ist eine Problemstellung, sobald das Handwerk überhaupt fehlt, was dem Problem Erfüllung erst gewährleistet. Vor dieser L'art-pour-l'art-Quälerei mögen folgende Beispiele warnen: Über Manet als Porträtisten erzählt B. Morizot (Kunst und Künstler 1932, S. 306):

„Inzwischen fängt er ihr Porträt zum 25. Male an. Sie sitzt ihm täglich, und abends wäscht er den Kopf mit grüner Seife ab. Er hat jetzt die 40. Sitzung und das Bild ist wieder ganz abgewischt. Er selbst lacht darüber mehr als die anderen. Einen Hut hat er zwanzigmal neu gemalt."

Es ist wohl fraglos, daß diese Menschenschinderei nicht dem Sinn der Bildniskunst entspricht. Ein Prachtexemplar des einseitigen Qualitätsfanatikers ist der uns immer wieder als Vorbild aufgedrängte Cézanne. Daß er für Blumenstilleben Papierblumen benutzte, weil lebende Blumen schließlich welken – und daß auch die Papierblumen seine Wut erregen, weil auch „diese verdammten Dinger mit der Zeit ihren Ton ändern", d. h. im Licht verschießen, zeigt, wie reizvoll und anregend die Blumenmalerei à la Cézanne werden kann. In dem Buch von Gasquet über Cézanne ist überliefert, daß Cézannes Freund, Vollard, die Verehrergeduld aufbrachte, dem Maler 115 – einhundertfünfzehn! – Male zu sitzen und daß dann endlich Cézanne den Fall als hoffnungslos aufgibt mit der Bemerkung: „Ich bin nicht unzufrieden mit dem Vorderteil des Hemdes."

Vollard selbst berichtet (Vollard: Cézanne, K. Wolf Verlag, München) von einer kleinen Stelle am Bild, wo noch weiße Leinwand freistand, und daß Cézanne sich nicht traute, diese kleine Stelle zuzumalen. „Wenn ich da etwas aufs Geratewohl hinsetzte, würde ich gezwungen sein, von da aus mein ganzes Bild zu übermalen." Das ist typisch für die Hindernisse, an

denen ein so überempfindlicher malerischer Qualitätssinn scheitern muß, selbst wenn er sich um die Güte der Zeichnung nicht einmal zu kümmern brauchte. Wenn wir ferner hören, daß diese feinste „Entwicklung der Persönlichkeit" (Vollard S. 100) dazu führt, daß sie selbst von vielen Malern nicht mehr voll aufgenommen werden kann – vom Laien ganz zu schweigen –, so fragt man sich doch, ob dieses Ergebnis den Verzicht auf Werke der Form und der Schilderung bedeutsamer Inhalte aufwiegt. Die „Malmenschen" sagen ja! Cézanne selber verlor freilich dabei nicht viel. Denn er war ein von Verfolgungswahn besessener, geistig auch sonst belangloser Mensch. Er hat zudem selbst erklärt, daß ein Fehler des Auges ihn hindere, die Form scharf zu sehen (Besnard: Erinnerungen an Cézanne, Verlag Schwabe, Basel 1917)). Er hat sich also mit Recht auf die Farbengestaltung spezialisiert. Die Cézannesche Auffassung von „guter Malerei" und „entwickelter Persönlichkeit" ist allenfalls als einseitig gute Abnormität zu werten, somit für einen im übrigen geistig minderwertigen Maler, wie z. B. Utrillo, durchaus am Platze. Dagegen als Vorbild für den Stil gesunder und geistig vollwertiger Künstler ist dieser extreme, pathologisch begründete Fall nicht zu gebrauchen. Die ernstlichen Bemühungen der Problematiker um Erweiterung der bisherigen Möglichkeiten künstlerischen Ausdrucks haben den Wert eines Trainings, sie müssen sein. Indessen nur einer, der zuviel Zeit hat, trainiert, ohne einen Kampf vorzuhaben, und nur ein Narr trainiert eine einzige Fertigkeit außer allem Zusammenhang und vernachlässigt alles übrige so, daß er vor dem Ernstfall ratlos und handlungsunfähig versagen muß.

Einem Zeitalter, das keine Ziele und Aufgaben, welche der Kunst bedürfen, kannte, sondern die Kunst als Privatsache am Rande des Lebens einiger Bürger und Snobs sich selbst überließ, ist dieser L'art-pour-l'art-Standpunkt gemäß. Schon die Kunstbolschewisten haben jene „Kunst um der Kunst willen" durchaus richtig gedeutet als „Ruderapparat im Zimmer". Sie wollten „Tendenz-Machwerke" bis zum Ruin der Kunst, Agitation um jeden Preis und für ein sinnwidriges Ziel. Wir wollen „Tendenz-Kunst" für ein würdiges Ziel und in würdiger Form, also nicht Agitation statt Kunst, sondern Kunst noch über die Agitation hinaus. Das böse Wort „Tendenz" verliert dann seinen Stachel.

Zum ersten: „Tendenz", das heißt ja nicht mehr als „Streben auf ein Ziel" – ob mit Erfolg oder ohne Erfolg, das hängt nicht an der Tendenz, sondern an der Kraft und Begabung, mit der sie verfochten wird. Eine noch so starke Absicht kann durch Mangel an Kraft und Begabung oftmals eher vereitelt als gefördert oder gar erreicht werden. Wer also mit der Kunst eine Tendenz vertritt, muß nach seines Wesens Art und mit seinem Können dieser Tendenz gemäß sein, sonst schadet er womöglich der Sache, die er vertreten möchte, und zwar um so leichter, je höher seine Absicht, je erhabener

das Ziel ist. Zum anderen: Kunst kann es nicht „an sich" geben. Artistische Spielereien und Spekulationen, Wortgeklingel ohne Sinn und Zweck, ohne „Wofür", Farben- und Formgebilde ohne Beziehung zu Welt und Leben, das ist allenfalls eine Sensation für Snobs der L'art-pour-l'art-Richtung, dagegen für die Volkskultur gänzlich belanglos. Das zeigen uns die „Ismen": Verbannung des künstlerischen Interesses auf die Formenwelt des absolut-künstlerischen Gestaltens führt zuerst zur Langeweile, dann zu Ausschweifungen, Willkür und Narrheit der formalen Phantasie, schließlich zu ihrem Erlöschen, zur öden Manier, einerlei ob ein Bolschewist oder Faschist diesen Weg beschreitet. Vielmehr braucht das Künstlerische zur Wirkung auf unser Gemüt etwas, an dem es sich zeigt, was es durchdringt, wofür es sich über den Selbstzweck hinaus erhebt, die Tendenz in dem Sinne: Wirkung aus Weltanschauung für Weltanschauung, aus Gotterleben für Gotterleben. Nicht im Virtuosentum, nicht im Selbstzweck erfüllt sich hohe Kunst, sondern im Gotterleben in Form und Gestalt, entsprechend den Mitteln und Umständen, Können und Wünschen, Art und Wesen, kurzum der ganzen inneren Kraft und Haltung des Künstlers. Auch – oder gerade – bei virtuosem Können erreicht der Wicht nur das Alberne, der Spießbürger nur das Kleinliche, der Schwindler nur den Flitterkram, jeder nur das Seine. Lediglich ein erhabener Künstler vermag der erhabenen „Tendenz" zum erhabenen Ziel gerecht zu werden, und zwar nur in genau der Deutung, die seinem einseitigen oder vielfältigen Wesen entspricht.

Die Tendenz im echten Sinn des Wortes wird nicht vom Künstler gesucht noch kann sie ihm befohlen werden, sondern sie „liegt ihm", wächst in ihm, erfaßt und richtet seinen Stil, ohne daß er es beabsichtigt. Nur bei Scheintendenzen irgendwelcher Konjunkturjäger ist ein Wechsel der anerzogenen Gewohnheiten inhaltlich und formal eine Kleinigkeit. Der wirkliche Künstler kann nicht auf die ihm innewohnende Tendenz verzichten oder sie ändern, er ändere denn zuvor seine Weltanschauung. Und das kann er überhaupt nicht, soweit seine Weltanschauung in seinem Blut begründet ist. Selbst wenn er zu verschiedenen Lebenszeiten verschiedene Methoden anwendet, seine Tendenz und damit sein Stil – der noch hinter der Mache liegt – bleibt (z. B. Raffael!) unverändert als die besondere Blickrichtung und Marschrichtung. Man darf nur nicht Scheintendenzen für echte halten. Es gibt z. B. Bilder mit patriotischer Scheintendenz. Wer sie genau besieht, findet oft auch die echte Tendenz hinter dem Getue, sieht das Streben nach Geltung und Erfolg, hört förmlich den echten, stillen Wunsch herausbrüllen, um so lauter, je tendenziöser eine andere Absicht herausgekehrt wird. Es gibt Bilder mit „transzendent religiöser" Scheintendenz. In Wirklichkeit ist ihre Tendenz rein sinnlich auf Farbenpracht und Fleischesschönheit, Glanz und Prunk gerichtet (Rubens). Die transzendente Ekstase ist bei ihm Konjunktur oder anerzogene Laune, sie bleibt im Werk nur als Theater

trotz allem Virtuosentum. Der Sinnenrausch, die Fleischeslust ist echt, die Malerei paßt dazu dank der Genialität und wahrhaften „Begeisterung“ und dem Können des Meisters. Es gibt „gekonnte“ und „ungekonnte“ Bilder mit marxistisch revolutionärer Scheintendenz und der echten Ten-



Abb. 41. Postkarte von Hofmaler Fischer, 1918.
Prachtbeispiel patriotisierenden Kitsches

denz, durch einen wüsten Bluff eine bürgerliche Existenz als Beamter zu erreichen (Novembergruppe!). Es gibt Bilder voll echter Mitgefühlstendenz, echter Liebe zu den Enterbten und Entarteten, sie erschüttern und quälen (Kollwitz), weil die Tendenz im Bunde steht mit hoher Meisterschaft. Man muß sie achten, wenngleich man anderer Auffassung ist über den Gegenstand und seine politischen und sonstigen Ursachen und Folgen, mithin die Tendenz ablehnt. Es gibt Bilder, deren Scheintendenz einen Kult

germanischen Wesen hervorkehrt. Ihre echte Tendenz ist okkultistisch, vegetarisch, feminin, schwärmerisch-orientiertes Prophetentum ariosophischer Richtung (z. B. Fidus) – von gesundem, starken Germanentum weit entfernt und nie dorthin führend (vgl. S. 132 f.). Unliebsame Tendenz schärft trotz allem guten Willen im allgemeinen die Kritik gegenüber der künstlerischen Leistung. Dagegen pflegt eine Tendenz, die man teilt, die Urteilsschärfe in bezug auf die künstlerische Leistung und die sachliche Wahrheit abzustumpfen. Darin liegt z. B. die Gefahr des nationalgefärbten Kitsches: Er übertölpelt nur die unkritischen Gutgläubigen im nationalen Lager. Außerhalb davon aber entdecken kritische Augen den Schwindel sofort und belustigen sich auf unsere Kosten. Zu Recht! Denn dieser nationalverbrämte Kitsch oder patriotisch anspruchsvolle Dilettantismus ist ein Gefahrzeichen: Er spekuliert auf Oberflächlichkeit, Phrasenseligkeit, Geschmacklosigkeit und Selbstbetäubung. Wo er sich ausbreitet, ist etwas faul.

Bei Tendenzwerken frage man sich, um ihre Bedeutung für die Sache und die Kunst zu gewinnen: Was bleibt ungeachtet der Tendenz noch als Eindruck übrig oder: wären wir Gegner der Tendenz dieses Werkes, könnten wir dann davor getrost lachen, oder aber müßten wir die sachliche Wahrheit und den Kunstwert ingrimmig anerkennen? Diese Frage ermöglicht den Abstand, der zu richtigem Urteil nötig ist.

Deutscher Stil? Nordische Kunst?

Zu den Schlagwörtern, mit denen Händler und Literaten hausieren gehen können, um jedweden Kram zu verhökern, gehören neuerdings die Redensarten „Deutscher Stil" und „Nordische Kunst", solange solche Bezeichnungen nicht amtlich so klar umgrenzt sind, daß jeder Mißbrauch ausgeschlossen ist.[1]) Und das ist sehr schwer zu erreichen – schon angesichts des Unfugs, welcher mit dem Begriff „Stil" überhaupt getrieben wird, so daß jede ausgeleierte Manier mit willkürlich zurechtgemachten oder gar angenommenen und gewohnheitsmäßig verwendeten Formauffälligkeiten leider noch immer als „Stil" sich wichtig machen darf.

In Wahrheit sind alle Worte im letzten Sinne vergebens, wenn jemand dogmatisch festlegen will, was „deutsch" sei in der Kunst. Die geistreichen Behauptungen pflegen hier schon nicht einmal in bezug auf die kurze Zeitspanne deutscher Kunst, an die sie anknüpfen, stichhaltig zu sein. Wem es einfällt, Gegenbeispiele zur Widerlegung zu suchen, findet deren genug.

[1]) Daß z. B. der durch die kathol. Aktion dressierte Kritiker Pfeil der „Germania" noch 1936 (16. Dezember) Nolde als „nordischen Künstler im besten Sinne" preist, zeigt, wie die Jesuiten den Rassebegriff „Nordisch" verfälscht sehen möchten und zu entwürdigen trachten – genau so wie Juden und Judengenossen! Vgl. S. 154, 155. Daß neuerdings eine Künstlergruppe sich „der Norden" betitelt, obwohl weder Herkunft noch Arbeitsweise auch nur einen einzigen berechtigen, den Rassebegriff „Nordisch" oder auch nur den geographischen Begriff in Anspruch zu nehmen, ist nur ein weiteres Beispiel von Irreführung.

Das ist auch kein Wunder, weil das Rassegemisch der europäischen Völker Blutsverwandte jenseits der Landesgrenzen fremder und Blutsfremde deutscher Staatsangehörigkeit im eigenen Lande als Sonderfälle bis vor kurzem nicht bewertet hat. Macht man dagegen den durchaus berechtigten Unterschied zwischen nordisch-germanischem Wesen und anders rassischem, so bleibt wieder keine Möglichkeit, die deutsche Kunst von der niederländischen, dänischen, skandinavischen und englischen klar abzugrenzen, andererseits wird bei der Beurteilung plötzlich innerhalb der deutschen und stammesverwandten Kunst die Frage auftreten: Was ist an deutscher Kunst germanisch – was dagegen z. B. christlich, d. h. orientalischen Ursprungs? Die weltschmerzlichen Verkrampfungen der Spätgotik z. B. werden von manchen Ekstaseliebhabern als deutsch in vorzüglichem Sinne angesprochen, selbst dann, wenn sie nicht bloß die Verzerrungen, die Qual- und Blutrünstigkeitswollüste, die unsauberen Räusche und Katerstimmungen ihrer geistesverwandten Expressionisten damit rechtfertigen wollen. Um gar nicht den Verdacht aufkommen zu lassen, als wenn deutsche Kunst auch gesund sein könnte, bezeichnen dann solche Leute die reine, klare, maßvolle frühgotische Architektur und Plastik als von Frankreichs Gnaden – gleichsam als zu schön, zu normal, um als germanisch-deutsch vorbildlich sein zu können. Es sind dieselben Geister, welche im Deutschen immer nur den Barbaren sehen wollen. Daß ehedem Nordfrankreich rassisch wenig anders aussah als das Deutschland von damals, aber ganz anders als das Frankreich von heute, ficht diese Leute nicht an. Wer sich indessen etwas umsieht, findet auch bei romanischen Völkern (Italien, Spanien) zeitweilig denselben christlichen Krampf, der dann mit heidnisch-humanistischer Weltfreudigkeit und Gesundheit abwechselt. Er findet auch z. B. die angeblich „christliche" Kunst unsrer himmelstürmenden Kathedralen trotz der katholischen Internationalität durchaus beschränkt auf Gegenden, in welchen Menschen nordischen Blutes schaffen. In anderen Landstrichen fehlt diese angeblich christliche Kunst, obwohl ganz derselbe Glaube gelehrt wird. Das läßt darauf schließen, daß in solchen Fällen jenes angeblich „christliche" tatsächlich „völkisches" Kunstgut ist, nicht dank und aus dem Christentum, sondern trotz, unter oder neben dem Christentum geschaffen. Wer also den Begriff „deutsche Kunst" historisierend erfassen will (je nach dem Geschmack) als „verbogene" oder „zurechtgebogene" germanische Kunst, wird unter allen Umständen darauf verzichten müssen, das ewigdeutsche Wesenhafte zu erfassen, was noch die Zukunft mit einbegreift, in der das germanische Blut die orientalisch-christlichen Einflüsse ausscheidet und endlich allein nur im geistigen Zusammenleben mit blutsverwandten und darum artgemäßen Kunstschöpfungen den eigentlich wesenhaften deutschen Stil herausbildet, den wir heute vielleicht ahnen, aber unmöglich vorausbestimmen können. Kunst ist ein Spiegel der Schaffenden und derer, für die sie schaffen. Wie

wird in Zukunft nach vollzogener Volksaufartung und Volksbefreiung oder aber – wogegen wir uns nach Kräften wehren wollen – nach Zusammenbruch unserer völkischen Kraft und völliger Versklavung germanischen Geistes durch artfremde Kräfte das „Deutsche" beschaffen sein, welcher Volksinhalt darf sich dann „Deutsch" nennen? Was für Naturen oder Kreaturen sind dann geeignet, das Deutsche oder sogenannte „Deutsche" zu formen? Wer gebraucht das Wort „Deutsch" und was denkt er sich dabei? Viel wichtiger doch als Dogmen über angeblich rein deutsche Tugenden, die sich bei näherer Bekanntschaft mit fremden Kulturen auch dort finden, viel wichtiger gar als das Gerede über Stileigentümlichkeiten, die letzthin zeitgebunden bleiben, viel wichtiger als alle hemmenden Verpflichtungen auf die historische Vergangenheit deutscher Kultur und Kunst, welche aus teilweise sehr ungünstigen Voraussetzungen stammt, viel wichtiger ist es, festzustellen und als undeutsch in Hinsicht auf die von uns erstrebte Kultur der Zukunft auszuschalten, was wir als krank, schädlich und zumal als entwürdigend erkennen. Etwas, was in den Jahren der Verwahrlosung und Endwürdigung, Entwurzelung und Erkrankung, die wir endlich hinter uns haben, als „deutsch" angesehen werden konnte von den Redslob und Manteuffel und With und anderen deutschen „Museumsfachleuten", dasselbe werden wir, die wir nur mit Ekel an jene „Kunst der Zeit" von damals zurückdenken, nicht als „ewig deutsch", nicht als brauchbar für eine gesündere Zukunft, nicht als maßgeblich für künftiges Schaffen dulden. Sinnlos ist ein Historizismus, wenn dadurch ein Übel zum ewigen Hausgreuel erhalten wird, mindestens albern sind jene Kunsthistoriker, welche uns in Museen und Ausstellungen noch immer – soweit sie es sich leisten können – das kranke Zeug der Schmidt-Rottluff-Kirchner-Ära wieder auftischen, um auch aus jener Zeit typische Repräsentanten als „historisch bedeutsam" aufrechtzuerhalten oder gar als anregend für eine gesündere Zukunft hinzustellen. Vollends verwerflich ist diese Clique der Historiker da, wo sie gegen die wahre Entwicklung und Gesundung das Entartete deshalb noch weiter begönnern, um selbst Geschichte zu machen, um zu beweisen, daß sie einstmals richtig angekauft, geurteilt und zu Recht auf ihren Direktorenposten gestanden hätten. Ebensowenig wie ein Genesender darauf Wert legen kann, aus historischem Interesse Reste von Krankheitsstoffen in seinem Leibe sorglich aufzubewahren, ebensowenig verträgt ein Volk, das gesunden soll und will, weiterhin eine liebevolle Betreuung dessen, was aus dem Fieber kam und zum Fieber führt, nur weil es schandbarerweise bei Narren und bei ganz undeutschem Gesindel einmal als „deutsch" hat gelten dürfen. So wollen wir die theoretischen Erörterungen darüber, was „deutsch" sei, nicht als wichtig und verpflichtend für die Zukunft anerkennen, sondern grundsätzlich alles Gesunde begrüßen, soweit wir es nur verarbeiten können. Denn wer wirklich „deutsch" ist, kann auch die

Anregungen des Auslandes nur eben als Deutscher erfassen, er prägt sie also für sich um und hat gar nicht notwendig, sich abzusperren und einzukapseln um deutsch zu bleiben. Wer dagegen nicht deutsch im Innersten ist, der kann sich auch mit aller Gewalt nicht deutsch machen, würde er auch äußerlich völlig sich von Fremdeinflüssen absperren. Wichtig ist indessen, daß niemand durch Kunstdogmen gedrängt wird, etwas als „deutsch" oder „nordisch" zu schlucken, was krank macht, selbst wenn es von Literaten und Museumspäpsten aufgetischt wird. Wenn das Wort „deutsch" oder „nordisch" als Wertbegriff gelten soll im Sinne der Volksaufartung, dann ist es nötig, solche Worte unter Schutz zu stellen, ihre Bedeutung ganz genau abzugrenzen gegen alle auftauchenden Möglichkeiten des Mißbrauchs. Bis dahin empfiehlt sich grundsätzliche Zurückhaltung und eine sorgsame Betrachtung unter der Frage: Taugt der Mann und das Werk etwas auch ohne die einnehmende Aufschrift „deutsch", „nordisch", „Stil", „Kunst" usw.? Keinesfalls wollen wir Anmut, Schönheit, typische Gestalt, Ausgewogenheit, Klarheit, Ordnung, Großzügigkeit als italienisch, griechisch, französisch uns abschwatzen lassen, um dafür Wirrwarr, Formlosigkeit, Krampf, Unvermögen, Kleinkrämerei und Schildbürgerei verflossener Kunstgeschichte als angeblich „deutsch" für alle Zukunft beizubehalten. Das wäre ebenso töricht, wie wenn wir in sklavischer Abhängigkeit vom humanistischen Antike-Ideal abermals zu Klassizisten werden wollten, weil in der antiken Kunst manches besser ist als in der deutschen des christlichen Zeitalters, um dafür einfach alles preiszugeben, was wir abgesehen von der Antike noch als vorbildlich ansehen dürfen. Unser deutsches Volk beherbergt in seiner Seele ebensogut kühle Sachlichkeit wie hingebende Gemütfülle oder sprudelnde Phantasie, ebensogut ruhige Klarheit wie erregbare Leidenschaft, ebensogut Sinn für das gesetzlich Typische wie Freude am reizvoll Zufälligen, humorvoll Grotesken. Ein gesundes deutsches Volk hat so viele Möglichkeiten artgemäßen Kunsterlebens – von denen wir heute wohl erst einen Teil kennen –, daß es nicht auf die Ausgeburten des Aberwitzes und der Verkommenheit angewiesen ist, um Abwechslung zu finden. Mögen die kranken Geister aufs Kunstschaffen und auf Kunstpolitik verzichten! Mögen andere gesunde Künstler geben, möge ein gesundes Volk aufnehmen, was einem jeden „liegt", aber nicht sich davon entfernen um irgendwelchen Dogmen und Schlagwörtern zu folgen und zu frönen, einerlei ob es sich um Inhalt oder Stil handelt! Stil und Inhalt – da ist eins sinnlos ohne das andere, da verlangt eins das andere, da verweist eines auf das andere. Wo die Dinge aus deutscher Weltanschauung betrachtet werden, da wird sich jeweils ein deutscher Stil von selbst herausbilden in aller Selbstverständlichkeit, Schlichtheit und Echtheit gemäß dem redlichen Ernst derer, die mehr sind als sie scheinen wollen, und die ohne Rücksicht auf Stilfragen geben, was sie vermögen. Auf das

Kopfzerbrechen der Gelehrten und das Maulaufreißen der Literaten kommt es gar nicht an, denn Schlagwörter und Begriffe hören da auf, wo deutsche Kunst und deutscher Stil entstehen, und deutsche Werke mit ganzem Herzen erlebt werden. Nein – es kommt auf etwas ganz anderes an – auf die Opferbereitschaft gesund und deutsch empfindender Kunstfreunde! Diese Gelegenheit verpflichtet, gewissen wohlsituierten, guten und gerechten, reinblütigen Deutschen folgendes zu Gemüt zu führen:

Die Gesellschaft der Kunstfreunde, von Max Liebermann, dem jüdischen Maler und Professor Dr. h. c. gegründet, versandte laut Jahresbericht 1930 einen Aufruf, um zur „Linderung der drückenden Not", die unter den bildenden Künstlern Deutschlands herrscht, zur Erlösung der Produktion aus lebensgefährlicher Isolierung die Kunstfreunde zu einem Kreise zusammenzuschließen und durch Erwerbung von Werken lebender Künstler aus dem Jahresbeitrag der Mitglieder (welche nur auf persönliche Aufforderung hin beitreten können) . . . 300 Mark . . . zur Erfüllung dieser Aufgabe beizutragen. Es folgt das Verzeichnis der Gründungsmitglieder:

„Adriani, Amersdorffer, Arnhold, Bachstitz, Bett, Blumenfeld, Blumenreich, Cassirer, Duisberg, Eberstadt, Feilchenfeld, Flechtheim, Flinsch, Friedländer, Friedmann, Fürstenberg, Garbaty, Gericke, Gugenheim, Gutmann, Gutmann-Herzfeld, Hahn, Hahn, Hauptmann, von Hirsch, Hirschland, Hübner, Huck, Kempner, von Keßler, Kleemann, von Klemperer, Knoblauch, Knöpfke, Koenigs, von Kühlmann, Kunheim, Liebermann, Loeb, Magnus, Marzynski, Mendelssohn, Merton, Nacher, Pinner, Reckendorf, Ring, Rosenthal, Rosenthal, Samson, Silberberg, Simon, von Simson, Sommerguth, Stahl, Stinnes, Strauß, Thannhauser, Tietz, Tuteur, Waetzoldt, Wallach, Wassermann, Wertheim, Zatzenstein, Zwillenberg."

Welche Gönnerliste! Daß eine sogenannte „deutsche" Kunst, die der Verbindung zwischen solchen opferbereiten Gönnern mit den Schaffenden im Lande ihr Dasein verdankt, mitunter ein jüdisches Gesicht zeigen und mauscheln mußte, sollte niemand empören, der damals selber noch etwas für wirkliche deutsche Kunst hätte ausgeben können, aber diese Pflicht versäumt hat – aus Stumpfsinn, oder schlecht erfüllte in allzu oberflächlichem Repräsentationsdrang. Es wird niemand glücklicher sein als die deutschen Schaffenden, sobald alle wirtschaftlich vor Not gesicherten Arier deutscher Nation statt mit oberflächlichem Genuß Geld zu verschleudern, Gönner der deutschen Kunst werden. Eine NS.-Kulturgemeinde, zu der alle leidlich Bemittelten strömen, die gut deutsch fühlen, in der alle opfern, damit gesunde Kunst zur Ehre des Vaterlandes wachse und gedeihe, ist ja da, neuerdings obendrein ein Hilfswerk für deutsche bildende Kunst. Und auf eine allgemeine noch überjüdisch rege Anteilnahme an den Leistungen gesunder deutscher Künstler – darauf warten wir ja nur! Nur – leider, leider – stehen noch mehr als drei Deutsche abseits, selbst aus der Schar derer, welche sich um die Vertreibung der Juden aus dem Tempel der Kunst unbestreitbare Verdienste erwarben.

Eine ständige Gefahr für Kunst und Künstler bedeutet auch die gewohn-

heitsmäßige Kunstverbildung des Publikums durch Überfütterung mit der Übergelehrsamkeit vieler Kunsthistoriker. Es gibt zwar Kunstwissenschaftler, die auch da noch Geist und Größe zeigen, wo sie sich tatsächlich irren (z. B. Bode). Weit zahlreicher indessen sind die, bei denen aller lebendige Kunstsinn und alle gesunde Urteilskraft erstickt ist in der Überfülle mühselig erarbeiteter Kenntnisse. Als reine Historiker, Registratoren und Verwaltungsbeamte pflegen sie unschädlich, ja nützlich zu sein, wenn es sich um die Auffindung historischer Zusammenhänge, um Katalogisierung und ähnliche Dinge handelt, die mit dem Wissen entschieden werden dürfen. Sobald es aber um die Würdigung eben erst entstandener Kunstleistungen geht, die noch nicht historisch betrachtbar, sondern verknüpft sind mit dem Leben da draußen, in dem wir leiblich und geistig noch drinstecken, da fehlt diesen gebildeten Wissenschaftlern nur allzuoft der einfachste gesunde Instinkt für Wert oder Unwert. Statt naiv zu urteilen, suchen sie in ihrer Kategorienkiste nach Begriffen, nach bereits historisch anerkannten analogiefähigen Beispielen und Urteilsrezepten. Dann urteilen sie mit Aufbietung allen Verstandes zumeist am Wesentlichen vorbei – wenn sie sich unter dem Druck ihres Haufens von Kenntnissen überhaupt noch zu eigener Stellungnahme aufraffen können. Auch noch aus einem anderen Grunde ist ihre Fähigkeit, Kunst lebendig zu empfinden, häufig erstickt: durch die berufsbedingte Übersättigung mit Kunst ohne wirkliche Gegenleistung in schöpferischer Arbeit.

Kunstbücher zu schreiben, Sammlungen zu ordnen, Ausstellungen aufzubauen und Bilder zu verkaufen, das ist zwar oft eine große Mühe auf wissenschaftlichem, bürotechnischem, organisatorischem und kaufmännischem Feld. Aber es ist keine schöpferische Arbeit auf künstlerischem Gebiet. Für schwerringende Künstler wie für werktätige Laien in anderen Berufen, für beide behält die Begeisterung für künstlerische Anregungen im Kunstgenuß etwas Festlich-Sonntägliches. Sie fassen nicht mehr auf, als sie durch Vertiefung innerlich verarbeiten können. Der kunstbeflissene Ästhet dagegen verdirbt sich allzuleicht den Magen durch zuviel Kunstgenüsse, den Geschmack durch zuviel Kunstreize und das Urteil durch zuviel Kunstbildung. Statt der gefühlsmäßigen schlichten Vertiefung sucht er nach Abwechslung, neuen noch unausprobierten Reizen, oder er versucht durch Wissen und Psychologie selber Tiefen in das Werk oder in den Künstler hineinzubohren, er analysiert, zerpflückt und sieht schließlich die Kunst nicht mehr vor Künsteleien und Neben- und Hintergedanken. Dann treten womöglich auch noch Ästhetik und Kunstphilosophie als Systeme zwischen ihn und die Kunst und der Kunstpfaffe ist fertig. Wenn schließlich der Ästhet typischer Gelehrter ist, so befällt ihn nicht selten die Gelehrtenkrankheit, die Objektivitätssucht: Alles verstehen, heißt alles verzeihen. Dann erschüttern ihn ebensowenig Dürer wie Dix, Rembrandt wie Nolde, Giorgione wie Schmidt-Rottluff, aber für alle findet er gleich gelehrte Deutungen und

alle birgt er einträchtig da, wo bei andren Menschen ein Herz voller Leidenschaft liebend oder ablehnend schlägt. Da die philosophische Umständlichkeit der Kunstgelehrten mitunter noch als Tiefe der Kunstauffassung gilt, da diese Objektivität vielfach als überlegene Reife, als Beweis eines hohen Standpunkts mißdeutet wird, gaben wir einige Beispiele von Autoritäten nebst Abbildungen, die dazu gehören (vgl. Redslob, v. Manteuffel, Burger! S. 67–71, 78). Wir erinnern ferner daran, daß die tollsten Ausstellungen und sinnlosesten Ankäufe durch Betreiben oder mindestens mit Duldung solcher schwergelehrten Kunstwissenschaftler (vgl. die Dresdener Stadtsammlung des Dr. P. F. Schmidt, S. 58–60!) zustande gekommen sind. Diese natürlich auch heute noch vorhandenen unbelehrbaren Gelehrten werden gegen den Vorwurf der Böswilligkeit, Leichtfertigkeit und Feigheit keinen anderen mildernden Umstand und Schutz finden, als die gültige Tatsache „Wissen macht keinen gescheit, der es nicht schon von Natur aus war“ und auch Alter schützt vor Torheit nicht. Möge die bloß feststellende oder kritische Kunstwissenschaft, die doch den Wert der Kunst allenfalls ahnen läßt, aber nun und nimmer ihn ersetzen kann, getrost als eine Angelegenheit zweiter Ordnung angesehen werden. Möge ein gesundes Volk begreifen, daß die Bedeutung der Kunstwissenschaftler im Verhältnis zu der des Künstlers nicht größer ist als die des Kriegswissenschaftlers zu der des Feldherrn. Dann werden weder Titel noch Orden diese mitunter und bedingt-nützlichen Beamten und Forscher mehr mit dem Nimbus umgeben, als seien sie notwendig, gleichsam zum Baumeister und Bauleiter am Kunsttempel berufen. Das muß einmal gesagt sein, unbeschadet unserer Achtung und Beachtung eines jeden, der Kunstsinn zeigt, obwohl er Professor und Doktor oder gar Geheimrat ist: Zum schlichten, echten Kunst-Erleben bedarf es keiner angelernten Bildung. Die aberwitzigste Narrheit hingegen thront immer nur über einen beträchtlichen Haufen von Bildung! Deshalb ist vor der landläufigen Art von Kunstbildung grundsätzlich zu warnen. Es kann kein allgemeingültiges und endgültiges Kunsturteil geben über Stil und Qualität, sondern nur ein Einvernehmen über „gesund“ oder „krank“.

Nur ein Optimist wird zu hoffen wagen, daß der Kitsch ausstirbt, die Genügsamkeit weiter Kreise mit dem Kitsch aufhört. Aber auch wer kein Optimist ist, sondern mit den Gefahren des „deutschen Gemüts“ rechnet, muß – wenn er überhaupt an die Zukunft der deutschen Kunst glaubt – auch an das echte und vollwertige Volksempfinden für Kunst glauben und daran sich wenden.

Kunst aus dem Volke!

Was der heutigen Kunst so bitter fehlt, das ist die Anregung und Aufgabenstellung aus dem Volk heraus. In früheren Zeiten, als die „Kunst“ darin bestand, Gebrauchsbilder zu schaffen, welche mehr Reiz und Feinheit

zeigten als die Durchschnittsware der „gemeinen (handelsüblichen) Gemäl", wie Dürer sich ausdrückt, kamen entscheidende Anregungen und Anforderungen auch vom Auftraggeber. Dieser war also inhaltlich und gedanklich Mitschöpfer. Und ein feiner Geist unter den Kunstliebhabern ergänzte oft durch die Art und den Takt seiner Anforderungen, sowie durch seine überlegene Allgemeinbildung oder auch durch spezielle Sachkenntnis die Fähigkeiten und erweiterte den geistigen Horizont des ausführenden Künstlers auf das glücklichste. Und heute? – Aufgaben gibt es seitens der Privatleute nur im Sinne des Porträts. Davon abgesehen bleibt fast allgemein der Künstler auf seinen eigenen Horizont beschränkt, und der fällt oft genug mit den vier Wänden des Ateliers zusammen, meist ohne daß die Eitelkeit diese Beschränktheit wahrnehmen oder gar zugestehen läßt. Auch der alleinige Umgang mit Kunstkollegen und Modellen gewährleistet förmlich eine Absperrung vom geistigen Leben und seiner Vielfältigkeit. Andererseits führt beim Publikum die Unerfahrenheit in den Gegebenheiten künstlerischen Gestaltens zu Wunschbildern, die künstlerisch gar nicht erfüllbar sind. Ein reger, direkter Gedankenaustausch über das, was man im Bilde erleben möchte, und andererseits darüber, ob und wie so etwas zu machen angeht, würde für beide Teile für Künstlerschaft, und Publikum, ertragreicher und erfreulicher sein als der Fernverkehr über den Kunstmarkt und die spärlichen, frostigen Begegnungen in den Mammutausstellungen. Es ist nötig, daß der Künstler aufhört, in dem Käufer seiner Werke grundsätzlich nur einen verächtlichen Banausen und bemitleidenswerten Philister, wenn auch mit den Fittichen des rettenden Engels ausgestattet, zu sehen, kurzum ein notwendiges Übel, an das Er, der Schöpfer eines Werkes, das die kommenden Jahrhunderte beglücken wird, gar nicht erst denken darf. Diese lächerliche Selbstüberschätzung seiner Wichtigkeit als Einzelgestalt bringt keinen Gewinn, weder für den Künstler noch für die Kunst. Etwas mehr innere Bescheidenheit und Takt und die Anerkennung, daß es auch außerhalb der Kunst „Schaffende" gibt, etwas mehr Teilnahme auch an den Interessen des Mäzens würden der Künstlerwürde keinen Abbruch tun. Sie würden aber dazu führen, daß die Öffentlichkeit den bildenden Künstler nicht lediglich als ein enfant terrible betrachten darf und ihn zum Amüsement in langweiligen Veranstaltungen auftreten läßt wie ehedem einen Hofnarren oder Tanzbären. Was not tut, ist vielmehr, daß die Kunstliebenden aller Stände den Künstler als ihresgleichen sehen, nämlich als einen schwerringenden deutschen Berufsstand, als einen Arbeiter.

Dann wird es hoffentlich wieder dahin kommen, daß das Künstlerinteresse nicht mehr einseitig der Kunstproblematik gilt und daß andererseits – trotz Spengler – das Volksinteresse neben Sport und Technik oder oberflächlicher Zerstreuung auch der Kunst sich wieder zuwendet.

Den Künstlern selber, falls sie, wie es doch den Anschein hat, wieder

darauf Wert legen, verstanden und mit offenem Gemüt empfangen zu werden, wird man vorhalten dürfen: Weshalb eigentlich räumten die Maler ein Gebiet nach dem anderen, das seit Jahrhunderten der Malerei zustand und auf dem der Laie sich gern aufhält, vor dem Photographen? Weshalb die Flucht aus der Natur ins Unphotographierbare, Subjektive, Naturferne? Der Photoapparat kann doch auch dann den Maler nicht ersetzen, wenn dieser wie zu Holbeins und Vermeers Zeiten nahe bei der Natur bleibt! Es ist schon schlimm genug, daß durch Erfindung des Photokastens das Publikum ins Bockshorn gejagt wurde, als sei nun endgültig das „Richtige" sichtbar. Jetzt nachdem die Photographie den Reiz der Neuheit verloren hat und ihre Schwächen trotz aller technischen Verbesserungen sichtbar die Unzulänglichkeit im Verhältnis zum Bild für den feineren Geschmack und den schärferen Blick beweisen, ist es Zeit, auch das Volk dahin aufzuklären: Eine gute Photographie birgt zwar mehr Reiz und Wahrheit als ein schlechtes Bild, aber ein gutes Bild gibt Reiz und Wahrheit sprechender als die beste Photographie das je vermöchte. Die Photographie ist ein unzulänglicher Ersatz, besser als gar nichts, gut für Gelegenheitsandenken, Tagesreportage und andere Aufgaben, die den Einsatz eines Künstlers und zeitraubend langwieriger künstlerischer Arbeit nicht lohnen.

In unserer künstlerischen Haltung zur Natur muß und darf uns die Photographie gar nicht beirren, weder dahin, daß wir nun in einen Wettlauf um eine möglichst langweilige Vollständigkeit der Naturillusion uns einlassen, noch dahin, daß wir den Grad von Naturillusion, dessen unsere Kunst um ihrer Verständlichkeit willen jeweils gerade bedarf, preisgeben und nun um alle Reize des Naturschauspiels uns herumdrücken, als ob da ein Schild stünde mit der Aufschrift: Verbotener Weg! Die sinnlose Panik angesichts der Photographie ließ – das zeigen zahlreiche Äußerungen von Künstlern – antiphotographische Kunststile entstehen und zu reiner Willkür, Eigenbrötelei und Unverständlichkeit ausarten. Es hätte also der politischen Ausnutzung, der Künstlerschrullen und des Mangels an Takt auf die Dauer kaum bedurft, um die Kunst vom Volk zu trennen. So konnten breite Volksschichten, die neben vielem Kitsch doch auch gute Kunstwerke gekauft hatten, abgedrängt werden: Die Bildniskunst einer Zeit, welche die Ähnlichkeit, an der natürlich dem Besitzer des Bildes und seiner Familie mit Recht gelegen sein muß, als überflüssig oder banal außer acht läßt, findet nur Snobs als Besteller. Das Publikum kommt gar nicht zu der Erfahrung, daß ein Bildnis nicht nur besser, sondern auch ähnlicher sein kann, als die beste und „ähnlichste" Photographie. Möge es nicht allzulange dauern, bis unsre Maler sich aus der subjektivistischen Anmaßung und Unverständlichkeit wieder heraufarbeiten zu klar verständlicher, organisch einleuchtender und doch hochkünstlerischer Formauffassung. Dann wird auch der Laie begreifen müssen, daß, sei es im Bildnis oder im Landschaft-

lichen oder sonstwo, die Natur vom Künstler feiner und lebensvoller dargestellt werden kann als jemals vom Photographen.

Die Befreiung von der Photo-Panik wird dazu führen können, daß man die Kunst nicht verschwendet an jene scheußliche Berichterstattung, die, wenn nötig, auch photographisch erledigt werden kann. Gleichviel ob Künstler oder Laie, kein Naturverehrer teilt die Narrenvorliebe für die geschändete Landschaft am Rand oder im Innern der Großstadt, oder auch für die erbärmlichsten Kreaturen menschlicher oder tierischer Herkunft, alles dessen, das keiner Dauer wert ist. Wenngleich wir eine Inflation von Elfenreigen, Alpenseen und ähnlichen goldgerahmten bunten Wunschträumen mitsamt der ganzen Schild- und Spießbürgerei ablehnen, so müssen wir doch zugeben, daß der Anblick von Glühbirnstilleben, Gänseeingeweiden, von ärztlichen Instrumenten (vgl. Abb. S. 39) nebst Eiter, Blut und Wattefesten oder die Darstellung eines Lustmord-Stillebens nicht eigentlich ein auf die Dauer befriedigender Anblick ist, der nach Kunst überhaupt verlangt. Der gesund empfindende Mensch wird das Tragische wohl unterscheiden vom sinnlos-gräßlich Widerlichen. Dem ersteren wird er erzieherischen und künstlerischen Wert beimessen und Dauer in der Kunst gestatten. Dem letzteren zu genügen, wird er der kriminalistischen oder wissenschaftlichen Photographie anheimstellen.

Takt, Volksverbundenheit, handwerkliche Gesundheit und Allgemeinverständlichkeit zeichnete die deutsche Kunst aus zu den Zeiten der alten Meister. Wir müssen sie fordern auch für die Künstler des Dritten Reichs. Dann wird auch der Übelstand, daß als Wandschmuck Reproduktionen oder Kopien nach alten Meistern oder gar „Photos nach der Natur" Originalwerken der zeitgenössischen Künstler vorgezogen werden, von selbst aufhören.

Vierter Abschnitt

Zur Gesundung der Künstlerwürde

Es sind also trotz der politischen Überwindung des Kunstbolschewismus noch Übelstände genug vorhanden, die, so äußerlich und so unpolitisch sie vielfach erscheinen, doch die Gesundung unserer Kunst erschweren. Aber noch viel tiefer als die eben angegebene Verwahrlosung rund um die Kunst bedroht die Gesundheit des künstlerischen Schaffens, Geschmack und Takt, überhaupt die ganze seelische Haltung des Künstlers und damit des Werkes eine andere Gefahr: die geschlechtliche Entartung. Von der körperlichen, medizinisch feststellbaren Erkrankung und ihren verheerenden Wirkungen auf Arbeitskraft und Geist soll hier ganz geschwiegen werden. Davon und auch von den zahlenmäßig feststellbaren Unheilsfällen im Verhältnis zur Gesamtzahl unserer Künstler müßten die Ärzte einmal gründlich Aufschluß geben. Wie besonders gefährdet zumal schon in der Jugendzeit, den Lehr-

jahren gerade der bildende Künstler ist – selbst im Verhältnis zu anderen Studierenden – das muß jeder einsehen. Die akademische Freiheit ist schon an sich für unreife Leute oft kein Mittel zur Selbsterziehung. Aber ein Maler oder Bildhauer, dessen ganzes Wesen vorwiegend auf Sinnlichkeit beruht, von Sinneseindrücken dauernd gereizt und vorwiegend dadurch entwickelt wird, der zur sinnlichen Aufnahme ohne Hemmungen geboren wurde, kurzum ein Sinnenmensch sein muß, wenn er als Künstler etwas taugen soll – ist eben als Sinnenmensch auch geschlechtlich natürlich schon von vornherein viel stärker gefährdet als etwa ein Jurist, Mathematiker oder in sonstiger logischer Disziplin auf Eis gelegter Geist. Hinzu kommt, daß er weit weniger unter Kontrolle steht, daß die „bürgerliche Gesellschaft" ihm als Außenseiter Ausnahmegesetze zubilligt und beide Augen zudrückt, solange er außerhalb der „guten Kreise" über die Stränge haut, indessen ihn peinlichst von der „höheren Weiblichkeit" abzusperren sucht als nicht standesgemäßen Partner. So wird der Künstler solchen Vorurteilen zufolge schon große Schwierigkeiten haben, seine Modelle aus dem Kreis der Wohlbehüteten und Wohlgesitteten zu erhalten – ein Umstand, der auch erklären hilft, weshalb so wenig „ideale" rassische, nordische Schönheit in der modernen Darstellung des menschlichen Körpers zu finden ist. Diese „vornehmen Kreise" aller Stände suchen und fordern zwar ihre eigenen Schönheitsbilder in der Kunst, aber sie kommen gar nicht auf die Idee, daß der Künstler, der ihre Ideale darstellen soll, auch aus „ihren Kreisen" seine Anregungen erhalten muß, das Erlebnis von Gestalten rassischer Zucht sowie körperlicher und geistiger Auslese. Erst recht suchen sie den Künstler als Schwiegersohn zu vermeiden, weil seine wirtschaftliche Stellung unsicher zu sein pflegt. Kurzum, der sinnlich wache Künstler ist zumeist verdammt, sowohl seine Anschauungen vom Aussehen des Weibes sowie auch sein geschlechtliches Erleben prägen zu lassen von denjenigen Vertreterinnen des schönen Geschlechts, die außerhalb der gesellschaftlichen Ordnung und ihrer Moral stehen. Darin liegt natürlich nur in wenigen, ganz erhabenen Ausnahmefällen ein Gewinn. Daß ein Mädchen oder eine Frau von unversehrter sittlicher Reinheit aus echter Begeisterung für ein werdendes Werk sich außer über Zeitverlust und Ungeduld auch noch über Klatsch und Verdächtigung und – leider muß es gesagt werden – auch noch über die Gefahr, vom Künstler selbst falsch beurteilt zu werden, hinwegsetzt, und mit ihrer Schönheit zugleich ihre Würde durchsetzt, das kommt so selten vor wie das große Glück oder ganz echte, tiefe Liebe. Meist wird Eitelkeit oder Begehrlichkeit oder Romantik oder äußerste plötzliche Not und die Unmöglichkeit, anderweitig den Lebensunterhalt zu verdienen, zum Modellstehen bestimmen. So ergeben sich fast ausschließlich zwei Möglichkeiten: entweder ein fragwürdiges Liebesverhältnis oder ein kühlsachliches Geschäftsverhältnis. Mit Ausnahme des ja vorkommenden besten

Falles, daß die unverschuldete gemeinsame Not zwei wertvolle Menschen auch innerlich zueinander führt zu jener Liebes-, Lebens- und Arbeitsgemeinschaft, aus welcher manche Künstlerehen erwachsen, ist schon hier die Gefahr für den Künstler offenbar: Im allgemeinen pflegt ein geistig reges, tüchtiges Mädchen bessere Gelegenheiten zum Verdienen zu suchen und zu finden als jenes berufsmäßige Modellstehen, was auf die Dauer so sehr dem Stumpfsinn ausliefert, so wenig geachtet und bezahlt wird im Verhältnis zu der damit verbundenen körperlichen Anstrengung. Infolgedessen entschlüpfen die besten unter den Modellen diesem trostlosen Beruf bei erster Gelegenheit und nur die sonst ganz Unbrauchbaren sind gezwungen, den Künstlern als „Maß aller Dinge" dauernd zu dienen. Sie allein bleiben. Hinzu kommt nun die Meute der Prostituierten, welche in Ermangelung zahlungsfähigerer Gönner auch unter den Künstlern Opfer suchen und finden. Sie sind also im allgemeinen weder die schönsten noch die klügsten, bilden mithin – von den klassischen Vorbildern ihres Standes, der Phryne, Olympia oder sonstigen geistig vielseitigen, hochbegabten Hetären der Großen in Athen oder Venedig oder anderswo himmelweit entfernt – selbst innerhalb ihrer Kaste noch eine betonte Gegenauslese. Immerhin verstehen sie es, zumal wenn der Künstler nirgends besseren weiblichen Umgang erfährt oder erstrebt, ihre Opfer, die keinerlei Ahnung von den notwendigen Folgen solcher Gemeinschaft haben, durch brutalsten Anreiz einzufangen und zu unterjochen. Ganz abgesehen von der körperlichen Gefährdung wird ein Künstler oft schon durch ein einziges derartiges „Erlebnis" und erst recht durch die Gewöhnung daran, seelisch und damit künstlerisch (im hohen Sinn des Worts) ruiniert. Denn die brutale Dirne stempelt gleichsam seine Vorstellung von „Liebe" oder „Weibtum", von dem „Menschlichen" nach ihrem eigenen Wesen ab. Selbst wenn das Opfer körperlich heil davonkommt, so ist gegen die seelische Schädigung kein Kraut gewachsen, und der einzige Arzt, der helfen könnte, rückt meilenfern: eine willensstarke und feinfühlige, gesunde, vollwertige Frau. Denn sie fühlt die Verschmutzung und Verrohung instinktiv heraus aus Werbung und Haltung des so Gezeichneten, sie scheut zurück. Weniger starke und weniger instinktsichere Frauen mögen auf einen solchen Mann hereinfallen, aber ihre Kraft reicht dann nicht aus, um ihr eigenes Wesen gegenüber den Vorstellungen durchzusetzen, welche die Dirne eingebrannt hat. Der Träger dieses Mals kann also stärkeres geschlechtliches Erleben und stärkere Vorstellungen vom Wesen der Frau nur noch weiter in negativer Wertrichtung bekommen, sein Qualitätssinn auf diesem Gebiet, seine Widerstandsfähigkeit werden von Mal zu Mal schwächer und anfälliger bis zum vollen Zusammenbruch, dem zynischen Lachen über die eigene niedrigste Triebhörigkeit und die angeblich „allgemeine" Entartung. Denn der „Klient der Prostitution" (das Wort stammt von George Groß) rechtfertigt sein körper-

liches Weiterleben nur mit Hilfe der Selbsttäuschung, daß sein Schicksal „der Lauf der Welt" sei, daß „das Weib" so sei, wie ihn die Dirne das gelehrt, oder daß es „nur nicht stark genug sei", nicht „sinnlich genug" oder „heuchlerisch tugendhaft", „banal" usw. Kurzum der Glaube an Würde und Wert wird verneint. Die Phantasie des Zerstörten ist abgesperrt von dem Erleben wirklicher weiblicher Vollkraft, lediglich mit den Vorstellungen der jammervollsten und ödesten Entartung einer rein physischen Brunst (oder gar der Vortäuschung einer solchen aus Gewinnsucht) angefüllt. Wie das bei Dichtern und bildenden Künstlern sich auswirkt in ihren Werken, sobald es sich um die Darstellung des Menschen und zumal der Frau handelt, davon geben die verkrampften Scheußlichkeiten und Bestialitäten, die Masken von Gnomen und Lemuren deutlichen Ausdruck. Die Nichtigkeiten, Schlüpfrigkeiten und faden Larven anderer Geschmacksrichtung zeigen dasselbe versteckt, wobei am inneren Wert des Kunstwerks nichts Wesentliches geändert wird dadurch, daß die malerische oder dichterische oder plastische Leistung besser oder schlechter wird. Einerlei ob er das noch fühlt oder nicht, ob er's verstecken will oder nicht: Ein solcher Künstler ist außerstande, unverkrampft wertvolle, gesunde Menschen darzustellen, es sei denn, daß er formelhaft, rezeptmäßig nach fremdem Muster verfährt. Sobald sein Eigenes durchklingt, ist es aus mit der Vornehmheit und Gesundheit. Er ist somit nur ganz beschränkt brauchbar im nationalen Aufbauwerk des gesundenden Volkes. Das sind furchtbare Tatsachen, denen die Künstler zumeist völlig ahnungslos gegenüberstehen. Auch hier wirkt sich die Unterlegenheit des Akademiewesens gegenüber der Werkstatterziehung verhängnisvoll aus. Wenn ein Akademieprofessor überhaupt sich Gedanken macht, so kann er, wie die aus liberalistischer Zeit stammenden akademischen Gepflogenheiten sind, es kaum wagen, seine nichtamtlich menschliche Pflicht zu tun, seine Warnung zu sagen, wo es nötig ist und sie autoritativ durchzusetzen, bevor ein Kriminalfall abzuurteilen ist. Statt dessen wurden allzuoft mit der künstlerischen Fachausbildung und der daraus entstehenden Möglichkeit „sich auszudrücken" bereits hoffnungslos pervertierten Leuten gleichsam Mordwaffen gegen die Kunst und Rezepte zur Giftbereitung gegen die Volksgesundheit in die Hand gegeben, selbst dann noch, wenn der Lehrer an Gebaren und Arbeiten sehen konnte, wohin die Reise ging und was künstlerisch dabei herauskommen würde. Mir persönlich ist kein Fall bekannt, daß ein Akademieprofessor seine Schüler vor den Gefahren der Prostitution gewarnt hätte, geschweige denn, daß er ihnen die künstlerischen Folgen eines Unfalls oder gar der Entartung auf geschlechtlichem Gebiet deutlich gemacht hätte. Ohne Ahnung von der Gefahr – abgesehen von einigen grob medizinischen Vorstellungen – taumelte eine Schülergeneration nach der anderen in der mit Zynismus gesättigten Akademieluft Abgründen entgegen, und wer hinüberkam oder daran vorbei, see-

lisch heil, seine Künstlerlaufbahn fortsetzte, der kann nur von Glück sagen.

Die Verlustliste der guten Begabungen, welche an der Klippe: Prostitution seelisch und künstlerisch gescheitert sind, müßte fürchterliche Zahlen bringen, wenn sie aufstellbar wäre. Möchte künftig auf den Akademien des nationalen Staates niemand ungewarnt bleiben.

Aus der Gleichartigkeit der Erlebnisse mit der „Psychopathia sexualis" (dieser Ausdruck sei von dem Maljuden Meidner vgl. S. 90 übernommen) erwächst die gleiche Verstörtheit, Schamlosigkeit und künstlerische Entartung bei Urhebern und Freunden gewisser „Neuer Kunst". Den Selbstentlarvungen des Literatengesindels, die wir in der Betrachtung der entarteten Kunstkritik fanden, ließen sich genug belehrende Künstlerselbstbekenntnisse aus dem Schrifttum an die Seite stellen, welche die Stadien dieser Entwicklungslinie aufzeigen. Aus den Briefen Wilhelm Morgners an Georg Tappert (Westheim: Künstlerbekenntnisse, Propyläen-Verlag, Berlin), aus Meidners „Septemberschrei", Rudolf Großmanns Selbstbericht („Das Kunstblatt" 1921, S. 143) oder dem in Westheims Künstlerbekenntnissen veröffentlichten Kokoschka-Briefwechsel (vgl. S. 21), aus Hans Brauns Lustmörderphantasien („Die Aktion" 1919, S. 252) und zahlreichen anderen Ausbrüchen mag Belehrung im einzelnen und über alle Stadien dieser „Psychopathia sexualis" sich verschaffen, wer noch zweifeln sollte, wo Künstler im voraus begraben werden können. Hier mögen zwei „dichterische" Umschreibungen genügen.

Erstens: „Aktion" 1914, Nr. 15, Egon Schiele (Maler und Mitarbeiter der Zeitschrift „Erotische Kultur" des Wiener Professors Feldegg):

„Hirnwelten funkeln Dir in deinen Höhlen
Laß zittern Dir die innigen Finger
Taste am Elemente
Der Du durstig taumelnd Dir suchen mußt
Der springend sitzt, laufend Du liegst . . .
Blut fügt sich durch . . .
Nahe Welt laufe ab und auf, rasend
Strecke jetzt deine edlen Knochen
Reiche mir weiches Ohr
Schöne blaßblaue Augen
Das Vater war da
Vor Dir bin ich."

Zweitens: Mordhymne von Joseph Traß („Aktion" 1914, Nr. 15):

„In mir sind die Lichter sämtlich ausgegangen
Doch ich mag dem Leben nicht gute Nacht sagen
. . . . . .
Ich habe Angst vor diesem Weitergehen
Als müßt ich etwas Gräßliches tun."

Nur ein Teil dieses Gräßlichen – was damals ohne Scheu sich ins Licht der Öffentlichkeit stellte – ist die entartete Kunst, welche aus der entarteten

Brunst entspringt. Kein Wunder, daß aus allen Kreisen die Entarteten solchen Ausgeburten das stärkste Interesse entgegen brachten. Denn auch sie suchten in der Kunst letzthin sich selbst und ihre Erlebniswelt. Mögen die jungen Künstler aus solchen Proben entnehmen, wie sehr jene Erlebniswelt – ganz abgesehen von der körperlichen Gefahr – auch ihre seelische, geistige und charakterliche Gesundheit und damit ihr Kunstschaffen bedroht.

Für die Künstlererziehung ergibt sich: nicht Moralpredigt aber Warnung, Aufklärung über die unausbleiblichen und unheilbaren, vernichtenden Folgen des geschlechtlichen Unfalls und der geschlechtlichen Genügsamkeit mit minderwertigen Partnern und jeder Entartung auf diesem Gebiet überhaupt für den Künstler und gerade auch für seine Kunst – ist mindestens so nötig, wie die politische Erziehung oder handwerkliche Ausbildung, ja es müßte ein Teil der nationalen und rassischen Schulung für Künstler sein. Sie werden dann nicht wie der begeisterte Expressionist Meidner zum „Hurenknechts"-Dasein laut „Ja, Ja" sagen, nicht mit einem „Septemberschrei" Gebete und Lästerungen kraus durcheinander von sich heulen und von den „grotesken Begebenheiten der Psychopathia sexualis" künden müssen, sondern eher rechtzeitig Kunst und Leben „gute Nacht sagen", bevor „alle Lichter ausgehen".

Eine weitere Quelle der Kunstentartung, überhaupt der Seelenverbiegung dürfen wie in Okkultlehren, Aberglauben und Glaubenslehren suchen, welche gesunder germanischer Art zuwiderlaufen, weil sie Trancezustände unvernünftiger Ekstase, unsauberer Schwärmerei heraufbeschwören oder aber in Minderwertigkeitsräuschen, Weltschmerz und Weltekel gipfeln. Alles, was die natürliche Urteilskraft lähmt und das gesunde Tier im Menschen krank macht, ist auch für das Kunstschaffen vom Übel! Es ist ein Unterschied, ob ein Künstler seine gesunde Phantasie in Gebilden äußert, die bewußt Wirklichkeit und Möglichkeit spielend verlassen, ob er fabuliert oder aber ob er unter Zwang, besessen von einem Aberglauben, also unfrei einer Wahnidee Gestalt gibt, okkultgläubig irgendwelchen Schauergelüsten frönt. Um es am Beispiel zu erklären: Ein gesunder Künstler, ein Schwind, ein Thoma, vermag die Wirklichkeit mit Phantasiegebilden zu erfüllen, ohne dabei unter Glaubenszwang zu handeln; er ist jederzeit wieder imstande, auf den Boden der Wirklichkeit zurückzufinden, seine Phantasie schafft freiwillig im Bunde mit der Freude am übergewöhnlich Schönen. Ein Kubin dagegen ist Zwangsphantast, belastet – oder wie er es selbst ausdrückt – „genotzüchtigt" mit einem unwiderstehlichen Hang zu Muff und Moder, Verfall und Verdorbenheit, lauernder Grausamkeit und ekler Wollust. In Unrat, Spülicht, von wesenlosem Angstzustand besessen, hockt seine Phantasie zeitlebens. Kubin schildert („Aus meinem Leben",

Ararat 1921, Februar) selbst den Anlaß, bei welchem eine schon bestehende Anlage, in ihrer Gefährlichkeit unerkannt, schon im Kindesalter durch „maßlos aufregende sexuelle Spielereien" in der Hörigkeit einer „älteren Frau", späterhin durch „alle möglichen Ausschweifungen" während der Studienjahre und durch Spintisierübung gelockert, ausbrach. Wir müssen uns leider auf die Wiedergabe einiger charakteristischer Sätze beschränken, so aufschlußreich der ganze Bericht ist.

„Ich irrte ziellos in den dunklen Straßen, dabei fortwährend überwältigt, förmlich genotzüchtigt von einer dunklen Kraft, die seltsame Tiere, Häuser, Landschaften, groteske und furchtbare Situationen vor meinen Geist hinzauberte. Ich fühlte mich in meiner verwunschenen Welt unbeschreiblich wohl und gehoben (man beachte das, W.!) und als ich mich müde gelaufen hatte, betrat ich einen kleinen Teesalon. Auch hier war alles durchaus ungewöhnlich. Gleich beim Eintritt schien es mir, als wären die Kellnerinnen Wachspuppen, von weiß Gott welchem Mechanismus angetrieben, und als hätte ich die wenigen Gäste – die mir aber geradezu unwirklich, wie Schatten vorkamen – bei satanischen Geschäften überrascht. Der ganze Hintergrund mit der Spielorgel und dem Büfett war verdächtig, erschien mir wie eine Attrappe, welche nur das eigentliche Geheimnis – vermutlich eine trüb erleuchtete stallartige, blutige Höhle – verbergen sollte.

Was ich von diesen Vorstellungen, die verblüffend leicht wechselten, während ich selbst mich ganz passiv verhielt, festhalten konnte, zeichnete ich mit wenigen markierenden Strichen in ein Notizheft. Noch auf dem Heimweg dauerte der innere Aufruhr an, die Augustenstraße schien von selbst zusammenzuschrumpfen und ein Gebirge in ungeheurem Ring um unsere Stadt zu wachsen.

Zu Hause sank ich wie ein Toter ins Bett und schlief fest und traumlos bis gegen den Abend des nächsten Tages. Die folgende Zeit lebte ich sehr zurückgezogen."

Aus dieser „blutigen Höhle" ist Kubins „von einer dunklen Kraft genotzüchtigte" Phantasie (Abb. 42) nie wieder ans helle Licht zu gesunden Vorstellungen gelangt, daher wirken seine Schreckgesichte so aufregend: das ist seine Welt, die gesunde Natur geht ihn nichts mehr an, sie schweigt ihm. Seine echten Wahnvorstellungen, so trostlos sie sind, „erheben" ihn und drängen ihn zum Schaffen. Was dabei herauskommt, ist durchaus echte, aber kranke Kunst. An solche Erscheinungen, wenngleich auf völlig anderer Ebene stehend, erinnern auch die Bilder aus den Lichtregionen und Tempeldünsten gewisser Propheten-Künstler, z. B. des Meisters Fidus und des höchstleuchtenden Meisters Rudolf Steiner, der sich auf dem Gebiet der Malerei entlarvt hat, es sei denn, daß die Bilder, welche in einer Buchhandlung am Dresdener Rathaus von ihm weiland zu sehen waren, künstlichen Nebel zur Eindußelung Leichtgläubiger bedeuten. Die Grenze zwischen Wahn und Getue ist bei Propheten und Seelen-„Medizinmännern" oft auch in der Kunst schwer erkennbar. Fidus hat aus „indisch-theosofischen Einflüssen", wie er schreibt (Tempelkunst, Flugschrift St. Georgs-Bund), hinweg über Dornachs Goetheanum „die kommende Tempelkultur des arischen Heils" vorausgeschaut, deren Würdigung allerdings „unverschnit-

tenes Haupt- und sonstiges Haar als geistige Antenne" (in einem Brief von Fidus selbst hervorgehoben! W.) für feinere „Ätherströme" voraussetzt. (Abb. 43.)

„Der noch lebende Nestor der deutschen Kunst" (so sieht Fidus sich selbst) ist trotz seiner ehrlichen Bemühungen um alle Lebensreformen, Volksgesundung, Rassegedeihen und sonstige arisch-germanische Heilswege leider ein Opfer von Okkultbeeinflussungen, die er in Jugendjahren empfing, ein tragischer Fall, der künstlerisch sich ausprägt in übermäßigen Seheraugen, Bekennerhaltungen bei oft eigentümlich substanzloser Formsprache. Die „kommende deutsche Weihekunst" (um mit Fidus zu reden) bedarf aber völliger Gesundheit und geistiger Klarheit und künstlerisch blutvoller Kraft, um Vollmenschen, nicht nur Schwärmer, zu erheben. (Abb. 44.)



Abb. 42. Kubin, „Die schwarze Venus"
Aquarell

Das Unorganisch-Wesenlose ist für den Okkultstil offenbar kennzeichnend. Typisch ist die Trancemalerei, die der Maler Nüßlein im Rauschzustand improvisiert, überschwengliche Visionen ohne rechte Körperlichkeit. Okkult ist auch Paul Klees Phantasterei.

„Diesseitig bin ich gar nicht faßbar, denn ich wohne gradso gut bei den Toten wie bei den Ungeborenen."

So beschreibt er mit einer Handschrift, welche die Graphologen interessieren kann, in seinem Tagebuch (Ararat V,



Abb. 43. Fidus, Michael-Antlitz



Reichsdruck Nr. 9

Abb. 44. Albrecht Dürer, Ritter, Tod und Teufel
Der rechte Held ohne Pathos in gesundem Werk

1920) das von den Literaten so begeistert gepriesene „Zwischenreich". (Abb. 7, 37.)

Von Wahnideen besessen, nur im Gegensatz zu dem stillträumenden Klee, geschüttelt von Raserei mit nachfolgenden Schwächezuständen, ist Nolde.

Seine Briefe und sein Buch „Jahre der Kämpfe" zeigen das (mitunter sogar im Stil). „Jahre der Kämpfe" (S. 192):

„Wenn ich manchmal mich ganz gesammelt in Malen glaubte, stand nebenan – so schien es mir – der Teufel schmunzelnd, grinsend, das grauenvolle Biest. Dann auch malte ich ihn. Einige Male so, daß man ihn ein wenig gern haben konnte. ‚Liebet eure Feinde' sagt ein

Sprichwort. Mich gruselte und (?) vor mir selbst. In gesteigerter Bedrängnis wußte ich zuweilen nicht, ob ich mit meinem Gott oder dem Teufel rede." (Vgl. Abb. 7, 1 u. 2, Abb. 38.)

Nolde schildert (S. 68) seinen Seelenzwiespalt:

„Auch durfte niemand (außer dem Leser! W.) wissen, daß ich in dunklen Stunden heulend dasaß, die Hände vor dem Gesicht, die Tränen rieselnd zwischen den Fingern zur Erde fallend. (Man beachte dies Studium des eigenen Seelenschmerzes! W.) Verquält war ich und tiefunglücklich stand ich auf diesem messerscharfen Grat zwischen Glaube und Wahnsinn, bis losgelöst von allem Menschendünkel und dem Materiellen der Zeit, wieder mit offenem Herzen ich meinem Gott zujubelte, denn – das glühende Sehnen nach dem übersinnlich Unfaßbaren, vom primitivsten Menschen an bis zum Kultiviertesten sagt, daß unsre Seelen überirdisch und daß wir eines Gottes Kinder sind."

So sind die Kinder des Nolde-Gottes mit ihren überirdischen Seelen als Ausgeburten „Nordischer Magie" der Vermählung natürlichen Wahns mit künstlichem Irrsinn entsprossen, vielleicht unpolitische Kinder.

Indessen die von Nolde (S. 193 u. 226) gepriesenen Marc, Schmidt-Rottluff, Kandinski, Jawlenski, Heckel, Kirchner usw. sind die prominenten Vertreter des Kulturbolschewismus und samt dem von Nolde in Freundschaft erwähnten Freundlich sind Schmidt-Rottluff und Kandinski auch als politische Bolschewisten anzusprechen.

Nolde mag politisch und in seiner Lebenshaltung dem Bolschewismus fernstehen, sein Schaffen und seine Phantasie ist krank und deshalb für deutsche Kunst ebenso ungeeignet wie sie für den Kunstbolschewismus der Goltz, Schmidt, Biermann und Genossen brauchbar war. Ob Fidus in gutem Glauben den nordischen Gedanken als sein Geistesgut beansprucht oder ob Nolde seine nordische Rassezugehörigkeit herausstreichen läßt – das wird uns gleich wenig bedeuten dürfen, denn wir wollen nicht bloß das Nordische, sondern vor allem das Gesunde des Leibes, Geistes und der Seele.

Sonst werden lediglich die Begriffe nordische Kunst und nordische Rasse neutralisiert, d. h. ihrer erhabenen und erhebenden Bedeutung beraubt durch Beimischung sinnwidriger Vorstellungen.

Genau so hört natürlich der Begriff „Mensch" auf, ein Wertbegriff zu sein, wenn alles Untermenschliche darin mit einbezogen wird als notwendig dazu gehörig, als der natürlichen Ordnung entsprechend, gegen die dann bestenfalls eine übernatürlich-sittliche Ordnung oder eine Erlösung aus Gnade ausgespielt wird. Wenn ein Künstler Vollmenschentum darstellen will – nicht nur in klassizistischer Anlehnung an die Antike, sondern aus sich selbst heraus und am Beispiel des wirklichen Lebens, so muß er zuvörderst an den Wert des Menschseins auch glauben, d. h. von seiner Vorstellung des Menschlichen das Untermenschentum als anormal ausschließen. Er muß auch erhaben sein über die Erbsündepsychose, welche bis in unsere Tage hinein den natürlichen, gesunden, geraden „Gottesstolz" im Menschen verbiegt und zerquält. „Gottesstolz" – dies Wort hat Mathilde Ludendorff geprägt für den innersten Kern des Vollmenschen – das ist wahrlich mehr als eine – noch dazu mit Erbsünde verunstaltete – Gottes-

kindschaft. Gottesstolz besagt die Selbstverantwortlichkeit und den Willen, entsprechend dem Sinn des Menschen als des einzig bewußten Gehilfen göttlichen Wollens auf unserer Erde, das Leben nicht nur zu ertragen in Hoffnung auf Gnade und ein Jenseits, sondern es zu gestalten und dem Gedeihen der Art im Rahmen einer sittlichen Weltordnung zu weihen. Was es für die Kunst bedeutet, wenn die Künstler statt des interessant-pathologischen oder des herkömmlich-bevormundeten Halbmenschen, den germanischen Vollmenschen künstlerisch erfassen und dazu im Leben auf Anregungen und Beispiele fahnden, das läßt sich ahnen. Wir brauchen dann nicht mehr die Kunst der Griechen auszugraben, um unser Sehnen nach Schönheit und Würde zu befriedigen. Dagegen werden die Künstler, die im Menschen grundsätzlich nichts anderes sehen als die ohnmächtige, minderwertige Kreatur eines allmächtigen und allgütigen Schöpfers, im Jammertal der Welt geprüft, gewogen und zu leicht befunden, böse von Jugend auf usw. usw. – das „Ausdrucksvolle" und „Bedeutsame" nur im Unschönen und Erbärmlichen, Bedauernswerten anerkennen und darstellen, sobald sie „den Menschen" behandeln.

Diese Romantiker der Zerknirschung folgen derselben Erbsündeangst wie der heilige Zeno, Bischof von Verona, der ja erklärt: „Der größte Ruhm der christlichen Tugend ist es, die Natur mit Füßen zu treten." Die Wollust an der elenden, erlösungsbedürftigen oder verdammten Kreatur „Mensch", der Propheten-, Missionar- und Menschenbeglückerdrang unserer Offenbarungskünstler, Schwarm- und Rauschgeister, dies ungermanische Wesen ist weltanschauungshaft durch die Kirche vorbelastet und vorgeprägt. Es ist im Grunde dieselbe Seelenhaltung, ob die schöne, heilige Lidwina „Gott um Verunstaltung" bittet oder ob der (als Moraltheologe der Kirche noch heute maßgebende!) heilige Alfons von Liguori sich, um seinem Gott zu genügen, „so fürchterlich geißelte, daß er Blut vergoß wie ein geschlachtetes Kalb" (wie es die Akten des Selig- und Heiligsprechungsprozesses berichten)[1]) oder ob das „Gesetz zur Verhütung erbkranken Nachwuchses" erbittert bekämpft und sabotiert wird: es ist der Fluch des kranken Gemütslebens, sich nur im und am Kranksein, nur in und an der Erbärmlichkeit erheben und vollenden zu können. Das Natürliche, Aufrechte, Gesunde, Klare, Heitere, Wohlgeratene, Schöne ist solchen verquälten Naturen ein Gegenstand des Anstoßes, ja des Hasses und der Verfolgung oder mindestens der Gleichgültigkeit als „Belanglosigkeit". Nur in Qual und Wunden, Eiter und Ekel, Krampf und Entwürdigung, Not und Ungestalt scheint ihnen Sinn und Erfüllung des Erdenlebens zu liegen.

Die Faustschläge aufs Gehirn, die selbständig-denkfähigen Menschen durch widersinnige Glaubenslehren verabfolgt wurden – kann die Vernunft

[1]) Vgl. „Ein Blick in die Morallehre der römischen Kirche" von Mathilde Ludendorff, Ludendorffs Verlag München.

mit einigen Beulen allenfalls noch überwinden. Dagegen die Fußtritte in das Gemütsleben, welche die Erbsündelehre im weitesten Umfange versetzt, werden von den Opfern auch dann nicht verwunden, wenn sie im übrigen der Kirche längst den Rücken gekehrt haben. Die Erbsünder-Demütelei und die ungelüftete Brünstigkeit und unappetitliche Verschwärmtheit bleibt als Zeugnis der seelischen Verkrüppelung bestehen. In der erotisierten modernen Lyrik wimmelt es nur so von solchen schamlos winselnden Seelenkrüppeln. Einer Besprechung in der Zeitschrift „Menschen" (Dezember 1922) entnehmen wir einen Vers „Neuer katholischer Lyrik" von „visionärer Kraft":

> „Ich bin ein hingetretener Wurm und kein
> Mensch, Gott, ich bin, der so dich überboten,
> Daß du dich sammeln mußt in Schmerzensknoten
> Die mich befrieden, ich bin maßlos dein" usw. von Konrad Weiß.

Sofern wir gesundes, germanisches Wesen als Norm werten – und das müssen wir tun – sind diese angeblich „Frommen" nicht nur unnormal, sondern antinormal (ob bewußt oder unterbewußt ist eine Sache für sich), sie sind nicht zur Gestaltung des Tragischen, sondern nur zu krankem Werk fähig, selbst bei höchster Kunstbegabung und meisterlichem Können. Von den blutrünstigen, dornenseligen Vesperbildern (Abb. 45) zu Barlach und Nolde ist kein weiter Schritt, ebenso nahe beieinander liegen die Gesichte ekstatischer Heiliger, Spiritisten, Okkultisten, Flagellantenwesen, Hexenwahn, Inquisition und die Krämpfe apokalyptischer Künstler und Literaten, mag ihre Konfession nun katholisch oder bolschewistisch sein. (Abb. 46 u. 47.)



Abb. 45. Pieta. Prov.-Museum Bonn a. Rh.

Im Grunde ist alles desselben Ursprungs, nur die Äußerungen und Grade der Erkrankung sind verschieden, und unter der dekadent-bürgerlichen bis bolschewistischen Literatur gibt es Beispiele, die immer noch gesünder und erträglicher sind, als solche neukatholische Lyrik hingetretener Würmer.



Abb. 46. Ludwig Gieß, Crucifixus

Ehemals im Lübecker Dom. Expressionistischer Schlager eines Eklektikers, der die magische Wirkung primitiv erotischer Fetisch-Kunst heranzieht, um die Gräßlichkeit christlich-mittelalterlicher Vorbilder noch überbieten zu können.

Professor Gieß ist heute Lehrer an den Vereinigten Staatsschulen für Kunst, Berlin-Charlottenburg, Mitglied der Preußischen Akademie der Künste

Wenn mithin der Papst selber (Kath. Jahrbuch 1934) die „Mißbildungen gewisser neukatholischer Kunst, die er – mit Recht – aus seinen Gotteshäusern verbannen möchte, in Ähnlichkeitsbeziehung bringt „mit gewissen Abbildungen in den Handschriften des dunkelsten Mittelalters", so sieht er den Fall richtig, ahnt aber offenbar nur einen Teil der Gründe für diese

„allzu große Ähnlichkeit". Er sieht in der Häßlichkeit nur „Unfähigkeit", wie bei den mittelalterlichen Künstlern, „als" (wie der Papst sagt) „in der Völkerwanderung die guten Überlieferungen aus dem Altertum" (nämlich der heidnischen Antike und ihrer Freude am leibseelisch vollkommenen Idealmenschen, am schönen Diesseits!) „verlorengegangen waren und noch kein Dämmerschein des Wiederaufblühens der Künste und Wissenschaften anbrach". Dem Papst, dessen Geschmack humanistisch gerichtet ist, entgeht



Abb. 47. Umschlag eines Ausstellungskatalogs der roten Gruppe „Junges Rheinland" X, 1928 von deren Häuptling **Otto Pankok** (vgl. S. 62). Dieser Kunstbolschewist möchte die Propaganda der Entartung oder Entwürdigung auch heute noch fortsetzen und sucht nun Deckung unter dem Stuhl Petri, indem er in christlichen Passionsbildern macht. „Das Schwarze Korps" v. 20. Januar 1937 hat die schauderhafte Passionsmappe und deren Verleger G. Kiepenheuer gekennzeichnet und die bedauerliche Tatsache festgestellt, daß Herr Pankok von bürgerlicher, katholischer Presse ob seiner Machwerke gelobt wurde.

aber folgendes: Nicht bloß „Unfähigkeit" oder „Ungeduld in der Aneignung der allgemeinen Kultur – vor allem in der Zeichnung und zur gewissenhaften Arbeit" ruft durch „Fehler und Mängel Mißbildungen hervor ... die aufrichtig gesagt – häßlich – wenn man sie nicht gemein nennen soll" sind, sondern – und das ist das Grauenhafte – dies Häßliche, Gemeine, Mißbildete ist *gewollt*, künstlerisch beabsichtigt im Sinne christlicher „Ausdruckskunst", denn nicht nur Pfuschern und Stümpern unterlaufen hier „Fehler", sondern auch großes Können und heißes Wollen müht sich in qualvollem Ringen um die verkrampfte Häßlichkeit. Diese Ausdruckskünstler lehnen die – nach Ansicht des humanistisch gebildeten Papstes verehrungswürdigen – Überlieferungen der Antike, der Renaissance und des

Barock fanatisch ab, als unreligiös, seicht, weltlich; sie lieben an Meistern wie Grünewald nicht das Naturgefühl, sondern einzig und allein die Halluzination und Deformation. Warum? Sie sind viel päpstlicher als der Papst, sie sind völlig besessen von dem Gefühl der Erbsünde, sie sind Flagellanten, und ihre Geißel ist die seelenpeitschende „Ausdruckskunst". Ihre Bilder sind fürchterliche Bekenntnisse über ihr Seelenleiden, ihre Bilder in bitterem Ernst geschaffen, zeigen die grausige Vorstellung, welche diese zum Schaffen, von Geburt begnadeten und nun verfluchten „hingetretenen Würmer" vom Sinn der Kunst, vom Wesen der Schöpfung und vom höchsten Sinn haben. Der Papst bezeichnet solche Darstellung – sogar des Heiligen – als „Karikatur" und „Verunehrung". (Abb. 47.) Mit Recht! Aber was es bedeutet, daß solche „Verunehrung" und „Entstellung" nicht nur absichtlich von Bolschewisten oder unabsichtlich von Stümpern ins Werk gesetzt wird, sondern auch von ehrlichen, ernsten Künstlern, ja sogar von Katholiken geschaffen, überhaupt in Kirchen Aufnahme finden konnte, das mögen die Seelenhirten doch einmal über die bloße Ästhetik hinaus ganz zu Ende durchdenken noch bis hinter die Schranken ihrer Dogmatik, wenn sie dazu imstande sind. Dann erst werden sie solche Fieberphantasien als Erscheinungen einer Krankheit deuten können und von dieser Einsicht bis zur Erkenntnis der Krankheitsursache, den naturwidrigen, seelenschwächenden Glaubenslehren und vergiftenden Vorstellungen, keinen weiten Weg mehr haben. Dann könnten sie zeigen, ob sie Seelsorger sind oder bloß „Medizinmänner" einer lästerlichen Gottesauffassung. Gesunde, edle Kunst setzt eine entsprechende Vernunft voraus, und ein gesunder Mensch wird voraussichtlich nach gesunder Kunst Verlangen tragen.

Es steht der Kunst schlecht an, einen Januskopf zu tragen – hüben Gesicht, drüben Fratze oder umgekehrt, wenn sie im Sinne deutscher Weltanschauung und deutschen Gotterlebens als heilig gelten, als reiner Quell erfrischend unseres Volkes Gesundheit und Widerstandskraft stärken und uns zu unserem besseren Selbst und seinen höchsten Hoffnungen und Zielen führen soll. Eine Kunst, die dazu taugen will, muß Autorität besitzen und verdienen. Im Herrschaftsbereich der Gesundheit darf das Kranke keinen Anspruch auf Gültigkeit, geschweige denn Gleichwertung mit dem Gesunden erhalten, sondern es muß entweder geheilt oder aber unschädlich gemacht werden, vor allem muß auf seine Ansteckungsgefahr jederzeit sorglich geachtet und warnend hingewiesen werden. Ekelhafter Widersinn gehört nicht in den Kunsttempel. Auch auf harmlosere Werke derer, die ihren „Weltruhm" der Narrheit und Entartung schlechthin verdanken, sollten die nationalen Galerien besser verzichten. Es entsteht sonst nur Verwirrung. Eher gehören gewisse Museumspfaffen in ein Narrenhaus entarteter Kunst, wo sie mit ihren Zöglingen und deren

Machwerken ganz unter sich sind – oder wo doch jeder gesunde Besucher weiß, was gespielt wird.

Ohne den entschiedenen, kompromißlosen Willen zur Säuberung der Kunst von allem Entarteten kann und wird alles Wissen nicht hindern, daß ganze Bestände von verwirrenden Werken, Personen und falschen Werten stillschweigend und „unpolitisch-harmlos" von neuem auf ahnungslose Kunstverehrer losgelassen werden, und daß dem Neubau deutscher Kunst die Grundlagen verrückt werden, auf denen Begabung und Können stehen müssen: Gesundheit und Würde.

Vierter Teil

Durch deutsche Aufgaben zum deutschen Stil

Mit dem Schlagwort „deutscher Stil" haben wir uns (vgl. S. 117 ff.) auseinandergesetzt. Die Bemühungen gerissener Händler, die unter der Flagge „deutscher Stil" ihre alten Ladenhüter von Schmidt-Rottluff, Rohlfs, Nolde, Kirchner, Heckel, Pechstein, dem Brücken-Müller usw. doch noch zu starten hoffen, die krampfhaften Versuche blamierter Museumsdirektoren, mit dem Bluff von einem „deutschen Stil" à la Nolde usw. aus ihrer Not von heute eine Tugend von morgen zu machen, werden hoffentlich keinen Dummen mehr finden.

Kein Mensch kann mit Worten einwandfrei festnageln, was deutscher Stil ist und sein wird. Aber das können wir sagen, daß aus den besten Lösungen der vielen Aufgaben seitens unserer gesunden deutschen Künstler ganz von selber ein deutscher Stil sich bilden wird, ebenso unsagbar vielseitig und reich an Aussichten, wie das Wesen unseres deutschen Volkes mannigfaltig ist.

Dieser deutsche Stil wird sich in jedem Zweig der Kunst und in der ganzen Betrachtungsweise schon des bloßen Gegenstandes herausstellen, vom Stilleben bis zum großen Figurenbild in allen den Aufgaben, die unsere deutsche Kunst schon besaß und die noch fernerhin deutschen Kunstschaffens würdig sind (Abb. 48–50) und auch in den gewaltigen Aufgaben, welche der deutschen Künstlerschaft erwachsen aus dem Kampf unseres Volkes um eine arteigene deutsche Weltanschauung, Gottauffassung und Lebensführung. In den vom roten Unrat gereinigten Kunstausstellungen merkt man vorläufig nur wenig von der Tiefe der geschichtlichen Wandlung, in der wir leben. Es ist zumeist harmlos bürgerliche deutsche Kunst und schlichte Volkskunst, was man da sieht. Wir wollen sie stets – auch in Zukunft – hochachten und uns darüber freuen. Aber wir wollen nicht vergessen, daß unsere Kunst obendrein auch die Verpflichtung erfüllen muß, wachzurütteln und zu werben für die großen, hehren Ziele des völkischen Erwachens zu politischer und zu geistiger, seelischer Selbständigkeit, zur vollen, selbstbeherrschten Freiheit der deutschen Menschen. Im Mittelpunkt dieses Kampfes um Freiheit und Arterhaltung des germanischen Menschen erwächst den deutschen Künstlern eine „erhabene Mission" – wie der Führer sich ausdrückt – nämlich die herrliche Aufgabe, eine deutsche Weltanschauung, die aus dem Rassegedanken erwächst, in der Volksseele wachzurufen und zu verklären mit der ganzen Erhabenheit wahrer Kunst. Ohne irgendwie gedrängt

zu werden[1]), mögen sich die Künstler mit dem Rassegedanken auseinandersetzen. Denn wer ihn in seiner Tiefe erfaßt hat, findet neuen, künstlerisch wertvollen Stoff für Jahrhunderte und eine grundsätzlich andere, natürlichere, sittlich gesündere Lebenseinstellung und Betrachtungsweise überhaupt, als sie das hinterweltliche und untermenschliche Zeitalter zu geben



Aufn.: Bruckmann

Abb. 48. Jan Vermeer van Delft, Die Magd

Überzeitlich-erhabene Sachlichkeit nordischer Haltung in der Motivwahl und der Arbeitsweise.

Gesunde, schlichte Natürlichkeit, unbeschwerter Stil, meisterliches Handwerk, große, klare, volle, wohltuende und eindringliche Formen- und Farbensprache, endgültig ausgewogene, tiefdurchdachte Bildordnung – alles kündet den verantwortungsernsten, überragend genialen Maler und zugleich den bescheidenen, feinfühligen, blutsvollen, durch und durch echten Menschen, der den Adel in der Arbeit, die Würde und Schönheit im Alltäglichen erfaßt und mit germanischer Kraft ins Erhabene erhebt. Solche Volkskunst überzeugt und befriedigt gleicherweise Laien und Kenner.

[1]) Vgl. S. 108 ff.!



Aufn.: Bruckmann

Abb. 49. C. D. Friedrich, Ausblick in's Elbtal. Dresdner Gemäldegalerie

vermochte. Deshalb seien hier die Hauptgesichtspunkte herausgestellt und ihre Folgen für die künstlerischen Aufgaben angedeutet:

Wesen und Ziel des deutschen Rassegedankens[1]) und seine Bedeutung für die deutsche Kunst

Der Rassegedanke erstrebt die Volksgesundheit, Rassereinheit und Artewigkeit des deutschen Volkes. Besser als Worte vermag bildende Kunst ihn zu verbreiten und einzuprägen.

Der Rassegedanke erstrebt die Reinigung des deutschen Blutes. Um der Blutreinheit willen schließt er Mischlinge mit jüdischem, negerischem und sonstigem außereuropäischen oder farbigem Blutanteil aus von der Kreuzung mit deutschem Blut. Um der Blutreinheit willen strebt er ferner danach, die Erbkrankheiten einzudämmen und zurückzudrängen, d. h. ihre

[1]) Diese Sätze entnehme ich z. T. dem Schulungstext meiner Bildermappe „Vom Lebensbaum deutscher Art", Blut und Boden Verlag, Goslar, und zwar deshalb, weil kunstbegabte Schaffende (und kunstempfängliche Menschen überhaupt) für den Rassegedanken als eine angeblich „naturwissenschaftliche Angelegenheit" von nur „politischer Bedeutung" oftmals nicht das Interesse aufbringen würden, um sich an Hand besonderer Spezialwerke Einsicht zu verschaffen. Diese ganz knapp auf das Wesentliche und auf seine Beziehung zur Kunst beschränkte Übersicht hier wird vielleicht manchem die Augen öffnen über den Wert des Rassegedankens für die Kunst als Spiegel des Lebens.



Abb. 50. C. D. Friedrich, Am Meer. Schloßmuseum, Berlin

Träger an der Fortpflanzung zu hindern. Es widerspricht mithin dem Rassegedanken jede sogenannte „Kunst", welche das Entartete als wesentlich herausstellt, dadurch Instinkt und Geschmack zum Schaden der Art-Ordnung abstumpft und verdreht.

Der Rassegedanke erstrebt die Gesundheit und Sicherung des deutschen Volksbestandes. Neben der Krankheitsbekämpfung durch ärztliche Kunst verlangt er die Erziehung des Volkes zu gesunder Lebensweise und die Gewährung gesunder Lebensbedingungen. Der Rassegedanke verlangt, die erbgesunden, kinderreichen Familien zu schützen und zu fördern, das Bauerntum als Blutsquell des Volkes zu hegen und durch Neusiedlung Auserlesener zu mehren, die Massenproletarisierung in Großstädten zu beheben. So wird jede sogenannte „Kunst" sinnlos, ja feindlich, welche ungesunde Verhältnisse als reizvoll genießen läßt, als endgültig unabänderlich hinstellt, statt Wege zur Gesundung aufzuzeigen und anzubahnen.

Der Rassegedanke erstrebt, aus dem gesunden Volksbestand durch die Auslese der Erblich-Trefflichsten in freiwilliger Rassezucht den deutschen Adel neu zu schaffen, der in Art und Tat vorbildlich das Volk führt durch überlegenen Willen und gültiges Beispiel. Die Sehnsucht des deutschen Volkes nach solchem Adel zu erwecken, die Schönheit und Erhabenheit nicht bloß als Vorrecht unglaubhafter Götter, sondern als eine Menschenmöglichkeit und als Zielbild der Aufartung klarzustellen und verpflichtend einzuprägen . . . welche hehre Aufgabe für die Kunst!

Der Rassegedanke betont die Bedeutung der richtigen Gattenwahl und des Kinderreichtums für die gesunde Vollentfaltung der Eltern und auch der Kinder. Er verbietet die würdelose Gemeinschaft in der Ehe sowie außer der Ehe. Der Rassegedanke gründet seine Wertung der Heiligkeit und Vollgültigkeit der Gattengemeinschaft nicht auf Konfessionsgleichheit, Kir-



Krankes und gesundes deutsches Meisterwerk

1. Heldenehrenmal von Barlach. Es zeigt die große, meisterliche Formensprache eines seelisch kranken Künstlers. Es zeigt nicht den deutschen Soldaten der heroischen Pflichterfüllung, sondern dumpfe, manisch-belastete, felddienstunfähige, ja überhaupt leistungsuntaugliche Kreaturen. Deren Tragik liegt nicht in ihrem Tode, sondern spätestens schon in ihrer Geburt.

Abb. 51. Heldenehrenmal von Barlach (Dom zu Magdeburg)

chensegen oder Elternsegen, sondern auf Blutsebenbürtigkeit, Persönlichkeitswert und auf die Bereitschaft zur treulichen Aufzucht wohlgearteter Kinder. Welche Erhöhung der künstlerischen Betrachtungsweise zur Darstellung der Geschlechterbeziehungen, für Thema und Gestalt!

Der Rassegedanke verlangt nicht allein die leibliche, sondern auch die seelische Volksgesundung. Er fordert die Befreiung von Okkultlehren, von sinnbetörenden, vernunftwidrigen, sittlich zersetzenden Zwangsvorstellungen priesterlicher, freimaurerischer und sonstiger Bevormundung als unvereinbar mit gesundem Denken, sittlicher Zuverlässigkeit und menschenwürdiger Selbstverantwortlichkeit. Er fordert statt dessen die deutsche Weltanschauung und sittliche Lebensführung, welche jeweils dem Stand der Naturerkenntnis, den Erfahrungen der Geschichte und unbedingt der gesunden Vernunft und deutscher Würde entsprechen muß. Das bedeutet für die Kunst soviel wie die Absage unserer gesunden Phantasie und Vor-

stellungsfreiheit an dämonischen, magischen Schwulst und Schwindel, den Verzicht des Künstlers auf Rauschwirkungen und Mystifikationen, alles Schwüle, Dumpfbeklemmende.

Der Rassegedanke erkennt den Tod weder als Strafe für einen Sündenfall noch als den Übergang zu einem neuen, besseren oder schlechteren Le-



Abb. 52. Heldenehrenmal von Bernhard Bleeker (Kriegerdenkmal in München)

2. Heldenehrenmal von Bernhard Bleeker. Es zeigt die große meisterliche Formensprache eines gesund fühlenden deutschen Künstlers. Es deutet taktvoll und erhaben das tragische Schicksal und die vorbildliche Gestalt des toten Helden, der sein wertvolles Leben eingesetzt und hingegeben hat für sein heiliges Vaterland. Während Barlachs Arbeit abstößt trotz ihrer formalen Eindringlichkeit, erfüllt Bleekers Werk die Anforderungen eines Ehrenmals: es erschüttert, erhebt und verpflichtet die kommenden Geschlechter.

ben, sondern als ein erhabenes Naturgesetz, als eine Daseinsbedingung des höheren Lebewesens schlechthin, als das unwiderruflich-endgültige Erlöschen des Einzellebens. (Abb. 51 u. 52.) Denn die „Seele", die auf den Leib notwendig angewiesen ist, stellt ihr Erleben ein schon dort, wo tiefer Schlaf und Betäubung herrscht und „unempfindlich" macht, sie geht notwendig und endgültig mit zugrunde, wo der Leib abstirbt und zerfällt, wo Nervenbahnen und Zellen und das nährende Blut verwesen. Welche außerordentlichen Folgen diese einfache Einsicht für die Darstellung des Lebens und des Todes in der Kunst mit sich bringt – für Themastellung und Gestaltung, ist aus folgendem zu ahnen:

Das Wissen um die Naturgesetzlichkeit des Todes, des Lebens und der Vererbung schließt die althergebrachte Vorstellung von einem persönlichen Weiterleben nach dem Tode aus, beseitigt endgültig die Angst vor persön-

lichen Strafen oder Belohnungen, jedem Erleiden oder Tun-Können nach dem Tode sowie die betäubende Hoffnung auf Gnade und Erlösung. Der Rassegedanke erkennt an, daß erbliche Wesensteile des einzelnen in Kindern und Kindeskindern fortleben und fortwirken müssen zum Guten oder Schlimmen, unsterblich, solange der Erbstrom des Blutes sie fortträgt. Der Rassegedanke erkennt ferner an, daß Taten und Unterlassungen des einzelnen über dessen Tod hinaus geschichtlich fortwirken müssen und bedeutsam nachwirken können im Guten oder Schlimmen, solange ein gleichgeartetes Wesen lebt. So steigert der Rassegedanke die Selbstverantwortung vor dem Sinn des Einzellebens als einer Entfaltung persönlicher Kräfte zum Besten für das Volksganze, für das Wohl der Nachkommen, das Gedeihen der Art. Der Rassegedanke heißt dem persönlichen Tod entgegengehen mit dem Willen zum überpersönlichen Fortleben – nicht in einem Jenseits – sondern in Kindern und Kindeskindern und in schöpferischen Leistungen auf unserer Erde selbst. Ein Künstler, der den Rassegedanken begreift, wird ehrlich darauf verzichten, Himmels- und Höllenszenen, Auferstehungen und Jüngste Gerichte sich und andren als „wahr" vorzugaukeln, sondern derlei Visionen nun als veraltete Mythologie verlassen und um neue, glaubwürdige Symbole der letzten Dinge ringen. (Abb. 53.)



Abb. 53. Trauernde Mutter
Plastik von Prof. Fritz Klimsch, 1934
(Kirche Wiesdorf a. Rh.)

Der Rassegedanke erkennt in der Macht des Schicksals und seinem Gang die Wirkung und Richtung von Kräften, zu denen auch unser eigener Wille und seine Willensrichtung und Kraft gehört, soweit das Schicksal uns betrifft. Statt der Unterwerfung unter ein Schicksal fordert der Rassegedanke den lebenslangen Kampf für Volk und Art gegen die Vernichtung oder Versklavung durch ein Schicksal. Statt des stumpfen Vertrauens zu einer „Vorsehung" verlangt der Rassegedanke den Gebrauch der Vernunft zur

Untersuchung der schicksalfähigen und -trächtigen Ursachen und Kräfte, insbesondere die Achtsamkeit gegenüber menschlichem Willen und dessen Richtung im Kräftespiel des Geschehens zur Erleichterung der ehrenhaften Selbstbehauptung des einzelnen wie der ganzen Art.

Dem Künstler kommt es zu, die verhängnisvollen oder Gutes werkenden Schicksalsschmiede in ihrer wahren Gestalt sichtbar werden zu lassen und die richtige Stellungnahme des Volkes zu erleichtern.

Der Rassegedanke beantwortet die Frage nach Vorsehung und Freiheit, indem er anerkennt, daß man zwar den Voreltern verdankt, was man sein könnte, indessen selbst an der Gestaltung des Lebens mitverantwortlich bleibt für das, was man tatsächlich ist, wirkt und handelt und in Kindern und Kindeskindern bleibt. Völlig machtlos gegenüber den Erbanlagen und den Umwelteinflüssen ist nur der Entartete. Der Wohlgeartete hingegen ist gerüstet und verpflichtet, seine guten Anlagen durch Taten fruchtbringend zu entwickeln, seine üblen Eigenschaften durch Verzicht auf Ausübung einzudämmen, kurzum aus seinen Erbanlagen und den Umständen entsprechend oder zum Trotz sich selbst zu schaffen zum Träger und Wegbereiter göttlicher Sinnerfüllung der Art.

Das Urteil schärfen zu helfen für recht und unrecht, richtig und falsch, für das Wesentliche, Notwendige zu werben durch klare Anschauung und Zielstellung – das ist die Schicksal wirkende Aufgabe des künstlerischen Gestaltens.

Der Rassegedanke heißt uns, das Göttliche in den Gesetzen der Natur erkennen als Macht, als ein verheißungsvolles Geheimnis, welches die Menschenvernunft bis an ihre eigenen Grenzen zu erforschen bestimmt ist. Der Rassegedanke läßt uns das Göttliche ahnen im heiligen Stolz und in allem Wohlgeratenen, durch Kunst verkünden und durch Zucht verwirklichen als Schönheit und wesentliche Wahrheit, deren Erleben unseren Sinnen Sinn verleiht noch über die Erhaltung des Lebens hinaus. Der Rassegedanke heißt uns das Göttliche ehren, nicht durch Opferspenden, Gebet und Bekenntnis, sondern in stetem Einsatz unseres Einzellebens zum Wohl von Volk und Art im Kampf und Schaffen für eine schöne Welt und sittliche Ordnung.

In gediegenen Kunstwerken diese schöne Welt und sittliche Ordnung vor Augen zu führen, Liebe und Eifer darauf zu richten – das heißt Kunst schaffen im Dienst des Göttlichen.

Im Vergleich zu jenem Dasein, das beherrscht ist von materiellen Glücksbegierden und Leidängsten, vom Streben nach ewiger Seligkeit und der Furcht vor ewiger Verdammnis – gewährt der Rassegedanke zwar kein leichteres Erdenleben, aber ein würdigeres. Und eine Kunst in solchem Sinne wird statt in abgenutzten, bequemen Symbolen, Gestalten und Vorwürfen noch neue Gestaltungsmöglichkeiten zu eräugen, der n e u e n Lebens-

haltung neue Symbole erschaffen, heraus aus dem Bereich des bloß Dekorativen zu echt-monumentalen Denkmälern deutscher Art streben und gelangen.

Erfüllung und Vollendung deutscher, germanischer Art – das ist der aus Blut und Boden empfangene verpflichtende Höchstwert. Das Streben dorthin ist die natürliche geschichtliche und sittliche Aufgabe für den germanischen Menschen. Dazu helfe uns der Rassegedanke! Dazu helfe auch die deutsche Kunst! Denn der Rassegedanke ist nicht allein „der Schlüssel zur Weltgeschichte", sondern vor allem der Schlüssel zu deutscher Kraft und Freiheit.

Es kommt für die deutsche Freiheit darauf an, daß die Anteilnahme am Rassegedanken sich beizeiten in unserem Volk und auch in der übrigen Welt verbreitet und vertieft, daß zumal unsere Jugend erfüllt wird von dem säuberlichen Geist der deutschen Weltanschauung, von dem Höchstwert der gesunden deutschen Volkseinheit im Dienst der würdigen Unsterblichkeit germanischer Art auf unserer Erde.

Wir können nicht für den Rassegedanken missionieren und ausposaunen, „er ist allein seligmachend" oder ihn jedermann aufdrängen: „Friß Vogel oder stirb". Wir können ihn nur wecken in den Herzen, in denen er bereits als ein Vorvätererbe schlummert. Vor allem der Zuchtgedanke ist durchaus adlig und nicht nur menschlich. Die Schlechtweggekommenen oder im züchterischen Sinne Verunglückten, auch die gedankenlos Abwegigen, die nicht wahr haben wollen, daß sie sich von der Bahn des gesunden Lebens auf irgendein totes Gleis verloren haben – alle diese wollen wir nicht boshaft verletzen, aber wir können und dürfen sie nicht als Norm werten, ihre Empfindlichkeit und Moral nicht als maßgebend anerkennen.

Der Rassegedanke – das macht seine erhabene Abkunft von der Wahrheit – dient zur Scheidung der Gesunden und Heilbaren von den hoffnungslos Ungesunden, zur Besinnung auf das Beste in einem jeden, und zur Sammlung der Kräfte, die ungeteilt für den nationalen Staat verfügbar sind, im heiligen Kampf für die ehrenhafte Zukunft des deutschen Volkes.

Es kommt darauf an, nicht nur Geist und Herz unserer Kämpfer zu stählen, sondern auch ihren Instinkt zu schärfen und ihren Blick zu schulen, ihnen zu zeigen, wie der germanische Mensch beschaffen ist, für dessen Freiheit sie kämpfen sollen. Nicht jeder taugt für diese Aufgabe und manch einer schafft besseres auf anderem Gebiet. Die hierfür Befähigten sollen aber bedenken: Die Rassewissenschaft tut längst ihr Möglichstes, um mit Hilfe des Wortes und der photographischen Abbildung das Urteil der Menschen für rassischen Wert zu schulen. Aber das Wort gibt zwar gute Erklärungen im einzelnen, und wo es künstlerisch erhoben als Dichtung – leider noch viel zu selten, – in den Dienst des Lebens tritt, wie es dem Rassegedanken

entspricht, da vermag es auch zu begeistern. Aber weder das Wort noch die Photographie wird imstande sein, zugleich klarste Vorstellungen und begeisterte Anteilnahme zu erwecken. Das gelingt nur der bildenden Kunst.

Daraus entsteht allen denjenigen deutschen Künstlern, die im Innersten den Rassegedanken bejahen und das handwerkliche Rüstzeug besitzen oder sich erringen können, die Verpflichtung, zu schaffen, was nicht nur der Erbauung einzelner, sondern der Volkserziehung, der seelischen Erhebung, dem Willen zur Aufartung aller Tauglichen dient.

Gemeinsam, einander ergänzend, sollen sie der „Großen Gesundheit" unseres Volkes, dem Ideal der rassischen Zucht und der deutschen Weltanschauung dienen. Sie sollen das Zutrauen und die Liebe entfachen zu dem germanischen Adel nordischen Blutes als des berufenen maßgebenden, sitteformenden, gesetzsprechenden und kulturbestimmenden Machtträgers in deutschen Landen. Ihre Werke sollen dem Auge einprägen die Züge der echten, ehrbaren Vornehmheit, der sittlichen und geistigen Lauterkeit, der gütigen, beherrschten, mutigen und stolzen Größe, die gesunden Formen hochwertigen, germanischen Bluterbgutes als Beispiel der „Auslese", die der Rassegedanke als Grundlage für die Aufzucht des germanischen Adels fordert.

Diese doppelte Forderung der rassischen und persönlichen Hochwertigkeit erhebt sich für die Auslese angesichts der Tatsache, daß jede Rasse ihre besonderen Vorzüge und Fehler besitzt, und daß es in ihr Vertreter gibt, welche die typischen tragischen Fehler ganz hervorstechend verkörpern, dagegen die Vorzüge ihrer Rasse weniger ausgeprägt zeigen, mithin nicht vollwertige Vertreter ihrer Rasse, ihrer Art sind. Solchen Gestalten – selbst wenn sie uns als ausgeprägt „germanisch", d. h. vorwiegend nordisch entgegentreten – Macht und Einfluß zubilligen, hieße eine sinnwidrige Rassevergottung treiben und der Volksschöpfung zuwiderhandeln, eine Karikatur statt eines Ideals zum Vorbild erheben.

Wie findet man nun das rassisch und persönlich Hochwertige als Form und Gestalt heraus? Man muß es eben suchen, unter unseren noch recht unvollkommenen Zeitgenossen und man kann es auslesen aus den Gestalten und Gestaltungen der Vergangenheit, zumal aus der antiken und der mittelalterlichen, typenschaffenden Kunst, soweit sie gesund ist. Aus den Zügen körperlich, geistig und sittlich wertvoller germanischer Persönlichkeiten der Geschichte und der Jetztzeit, aus ihrer Bewegung und Haltung muß unsere Vorstellung sich nähren. Dieser Blick für das Wertvolle setzt Begabung und Erfahrung voraus, und wenn es lebendig bleiben soll, so darf man nicht an einen starren Schema kleben, sondern muß stets aufs neue Beispiele aus dem Leben erfassen. (Abb. 54 u. 55.)

Es läßt sich ahnen, welche Bereicherung die deutsche Bildniskunst erfahren kann, sobald unsere Bildnismaler Jagd machen auf Gestalten der rassischen Vornehmheit und Gesundheit aus allen Ständen und Gegenden Deutschlands. Freilich wird man stets auch in den trefflichen Beispielen des Lebens Fehler finden und man soll sie als Bildnismaler keineswegs übersehen.



Abb. 54. Erbhofbauer. Gemälde von Hermann Tiebert

Dieses ebenso anspruchslose wie gediegen gearbeitete Bildnis zeigt die zurückhaltend ehrfürchtige und feinfühlige Betrachtungsweise eines lebenden Malers, der weder verstädtert, noch irgendeiner Mode untertan zugleich wahrhaft, volkstümlich und meisterlich schildert.

Die tiefe Liebe zum germanischen Menschen muß frei sein von aller Affen- und Laffenliebe, gefaßt auf tragische Hemmnisse und enttäuschende Unvollkommenheit im Einzelfall, und ist doch letzthin gerechtfertigt im Hinblick auf die germanische Art als ein Ganzes, Wesentliches.

Noch allzuoft wird der „rassische Wert" zu schematisch gedeutet und zu grobsinnlich allein nach Augenfarbe und Haarfarbe und derlei Merkmalen bestimmt, die natürlich wichtige Anhaltspunkte geben.

Aber auch abgesehen von Schädellänge, Gestaltgröße und ähnlichen sofort auffallenden, nachweisbaren Eigentümlichkeiten des typisch germanischen Menschen müssen wir jetzt schärfer denn je auf die Anzeichen von Wert oder Unwert achten im Hinblick auf die körperliche und geistige persönliche Leistungsfähigkeit und die charakterlichen Eigenschaften, soweit sie in Bewegung, Haltung und Gesichtszügen usw. sich andeuten. Gerade hier kann ein feinfühliger Künstler, ohne taktlos zu werden, mehr erraten lassen, wenn er solche Feinheiten hervorhebt, als der Wissenschaftler, dessen prosaische Feststellung nur allzuleicht gerade da verletzend wirkt, wo etwas Edles ans Licht des Bewußtseins gezerrt wird. Es kommt letzthin darauf an: Das unterbewußte Ablehnen oder Bejahen einer menschlichen Erscheinung, das scharfe Beobachtungsgabe vereint mit feinem psychologischen Instinkt von altersher gewährleistete, darf nicht durch Verstandesregeln allein ersetzt werden, sondern muß nach wie vor gefühlsmäßig erfolgen. Für das Gefühl, vor allem für das Urteil des Auges, ob ein Zug edel ist oder niedrig, sind Worte und Begriffe viel zu rohe Lehrer. Die Kunst des Malers oder Bildhauers hingegen kann das Verehrungswürdige oder Widrige dem Unterbewußtsein direkt und gesteigert an Eindringlichkeit übermitteln. Während nun das Widerwärtige verhältnismäßig leicht zu charakterisieren ist, weil es die Groteske verträgt, ohne darunter an Ausdruck zu leiden, ist die Darstellung des Edlen und Anziehenden nur bei äußerstem



Abb. 55. Alte Frau
Lebensgroße Eichenholzplastik von Bildhauer Harold Winter, Oberursel

Takt der künstlerischen Steigerung zugänglich. Eine Kleinigkeit zuviel, und alles ist ins Gegenteil verzogen.

Die Darstellung des vorbildlichen germanischen Menschen ist also schon deshalb äußerst schwierig zu lösen, weil das Temperament des Künstlers auch bei großer Meisterschaft sehr stark belastet wird, sobald es um die Erfassung solcher Wertzüge in Antlitz und Gestalt geht, und das wird hier stets der Fall sein. (Das ist auch ein verschwiegener Grund, weshalb Leute, die nicht viel können, sich mit der Häßlichkeit lieber befassen als mit dem Edlen.)

Bedeutet das Bildnis und eine vom Geist des Rassegedankens getragene Historienmalerei oder Schilderung gegenwärtigen Geschehens unter solchen Gesichtspunkten schon eine schwierige Aufgabe, so wird noch weit mehr Takt und Können und eine durch jahrelange Beobachtung erreichte klare Vorstellung nötig, sobald der Künstler über das Naturbeispiel hinaus und doch auch ohne starres Schema eine Idealgestalt, eine typisch germanische Erscheinung von höchstem Wert gleichsam als Zielbild der rassischen Hochzucht hinstellen will.

Versagen doch hier zumeist die besten Vorbilder, die uns die Kunst früherer Zeiten überliefert hat. Die griechischen Götter- und Heroenstatuen aus Olympia, Ägina, Athen können zwar als plastische Leistung in der gewaltigen Kraft und würdevollen Verhaltenheit auch als für uns menschlich vorbildlich wirken, aber sie sind trotz vieler nordischer Züge doch so verschieden vom Rein-Germanischen, daß wir solche Schöpfungen wohl als Maßstäbe, aber nicht als unkritisierbare Vorbilder verwerten können. Wir können also keinen Klassizismus treiben, ohne unserer Art untreu zu werden. Das soll uns aber nicht hindern, die Klarheit der Form, den heiligen Ernst und die gesunde, sinnliche Kraft der frühgriechischen Kunst auch für die künftigen Gestalten unserer germanischen Art als vorbildlich zu erklären. (Abb. 56.) Die Griechen des 5. u. 4. Jahrhunderts stehen dem, was uns als Zielbild unserer Art vorschwebt, jedenfalls erheblich näher als viele Idealgestalten des christlich-deutschen Mittelalters, zumal des späten. Die Abneigung der Kirche gegen die Sinnenfreude am vollkommenen Leib hat es zeitweise nahezu unmöglich gemacht, daß wirkliche Idealgestalten, in denen Körper und Seele gleichwertig und frei erscheinen müssen, als „heilige" entstehen konnten. Wenn der Leib als ein Übel gilt, das uns in diesem Jammertal plagt und je eher desto lieber überwunden werden soll, wenn zumal das Weib als „die Pforte zur Hölle" verteufelt wird, weil seine Schönheit und ihr gesunder sinnlicher Reiz die asketische Verkrampfung bedroht, so wird durch derlei Komplexe die notwendige Achtung und die unschuldige Freude gegenüber der Wohlgestalt des Leibes selbstredend verdorben. An ihre Stelle tritt in überwiegendem Maße dann die Heiligenfigur mit den Zügen der „gott-

wohlgefälligen" Selbstzerquälung im „deutschen" Antlitz über einem Jammergestell von Körper. Welch herrliche Bildhauer und Schnitzer haben ihre Begabung so beschränken müssen! Man versucht uns einzureden, diese Leute hätten den Körper nicht darstellen können oder kein Interesse daran gehabt. Das erstere trifft nur teilweise zu, das letztere gar nicht. Man sehe sich die Hände der Straßburger Synagoge oder der törichten Jungfrauen daselbst an, um sich zu vergewissern, daß auch die größten Schwierigkeiten glatt überwunden worden wären, sobald Freiheit in der Darstellung des Körpers bestand und die Berechtigung der Leibesschönheit von Sündenängsten unbefleckt blieb.



Aufn.: Bruckmann

Abb. 56. Sterbende Niobide
Beispiel eines rassisch vollendet edlen Leibes

Das Gerede von der unsinnlichen Geistigkeit als Merkmal germanischen Kunstschaffens ist nichts als eine leere Ausflucht. Tatsächlich hat die Sinnenfreude am schönen und gesunden Menschen in der germanischen Dichtung der vorchristlichen Zeit bereits bestanden. Sie würde auch in den bildenden Künsten uns späterhin vorbildliche Darstellungen von Helden und Heldinnen – nicht geringer als die griechischen – beschert haben können, wenn nicht der kirchliche Einfluß dem entgegengewirkt hätte. Statt dessen wurde das heldische Ideal und der dazugehörige gesunde Leib verteufelt und damit die künstlerischen Vorstellungen verbogen schon zu einer Zeit, ehe unsere bildende Kunst in der Naturhaftigkeit der Darstellung so weit vorgeschritten war, um das für das Bild des germanischen Menschen leisten zu können, was die Griechen für die Verklärung ihres Volkstums geleistet haben, unbehelligt von irgendeinem Bruch, wie ihn der Glaubenswechsel von der Selbstbejahung zur Selbstverneinung und Selbsterniedrigung bedeutet.

Die Profangestalten des deutschen Mittelalters, z. B. die Naumburger Stifterfiguren, der Bamberger und Magdeburger Reiter usw., wirken deshalb für uns viel echter und vorbildhafter als die meisten Heiligen, weil ihr Aussehen weniger von kirchlichem Vorstellungszwang geprägt ist. Freilich tragen Gestalten wie Ekkehard und Uta oder Gerburg usw. keineswegs



Eckart

Stiftergestalt aus dem Dom zu Naumburg



Heinrich der Löwe

Grabmal im Dom zu Braunschweig

Abb. 57 und 58. Darstellung des Nordischen Helden

ideale Züge, weder rassisch noch persönlich. Sie sind weder vollkommengermanisch noch in allem schön und edel; sondern als dramatisch und plastisch gesteigerte Bildnisse zeigen sie auch die Fehler und Schwächen der dargestellten Persönlichkeiten mit allem Nachdruck. (Abb. 57, 58, 59.) Künstlerisch bisher unübertroffen, sind die Naumburger Figuren als eigentliche Vorbilder germanischen Aussehens mithin weder gedacht noch in allem brauchbar. Immerhin aber sind sie, wie die Porträts von Dürer oder Hol-

dein, die besten Vorbilder für eine künftige deutsche Bildniskunst, die keinen Kanon sucht, sondern das Vorhandene geklärt und gesteigert überliefert. Noch mangelt es bitter an solchen Künstlern, die mit ähnlicher Überzeugungskraft und schlichter Objektivität die Führerpersönlichkeiten unseres Volkes in allen Ständen und Berufen schildern, die das Aussehen von wertvollen deutschen Männern, Frauen und Kindern unserer Tage für kommende Zeiten festhalten. Somit liegt auf der Hand, daß auch der Bildniskünstler, zumal



Abb. 59. Otto der Große, Reiterstandbild auf dem Markt in Magdeburg



Abb. 60. Kopf des Reiters im Dom zu Bamberg

Diese Werke zeigen den selbstbewußten echten Helden Nordischen Wesens, gesund, selbstbewußt, frei in einer klaren, mächtigen künstlerischen Formensprache.

wenn er rassisch und persönlich hochwertige Vertreter des Volkes darstellt, für die Hauptaufgabe gleichsam das beste Material sichert. Denn diese Hauptaufgabe – den Typ des vorbildlichen germanischen Menschen zu prägen – ist ja gerade deshalb so schwer lösbar, weil mit einem starren Schema auf Grund einer bloß vorgefaßten Meinung oder lediglich aus irgendwelcher Rassewissenschaft heraus das Entscheidende nicht erreicht, sondern eher verbaut wird. Das Schema wäre leicht zu finden, aber es wirkt tot, es fesselt nicht. Es kommt vielmehr darauf an, vom Leben aus, vom wirklich vorhandenen edlen Beispiel aus durch Steigerung der Wertzüge das Erhabene zu gewinnen, ohne ins Schema zu verfallen. (Abbildung 60.) Schema, das ist bloß Klassizismus oder Byzantinismus. Zur Erhabenheit verdichtetes Leben, das ist klassische Kunst. Diese allein ist wertvoll, sie

allein erzieht durch den gottnahen Ernst, den das Lebendig-Erhabene ausströmt, sie allein offenbart die Größe, welche der Würde der Aufgabe entspricht. Die besten, gesundesten Gestalten des 13. Jahrhunderts weisen den Künstlern den Weg zur Größe, sogut wie die stolze frühgriechische Kunst. Der Weg zu unserem Ziel führt hindurch zwischen diesen beiden Marksteinen und Wegweisern. Es wird mehrerer Künstlergenerationen bedürfen, die von Naumburg, Bamberg, von Olympia usw. und voneinander lernen, es wird auch einer sorgfältigen Erziehung des Volksgeschmacks bedürfen, bis das Volk reif und die Künstlerschaft fähig ist, die wahre Gestalt des germanischen Menschen innerlich zu schauen und künstlerisch zu meistern. Was wir heute leisten können, ist nur ein Anfang!

Unter allen Umständen wird die oberste Forderung für die vorbildliche Gestalt – abgesehen vom künstlerischen Wert – Gesundheit sein müssen. Was irgendwie krank wirkt, scheidet aus. Eine kerngesunde Wertgestalt, auch wenn sie nicht weißblond ist (z. B. die prächtige Moni von Haider), dient unserm Ziel weit besser als die halbverhungerten und hysterischen oder okkultistischen Durchausgermanen des Meisters Fidus und ähnlicher völkischer Sonderlinge. Gesunde Vorstellung setzt stets den gesunden deutschen Menschen voraus, der die heillose Bürde artfremder Ideologie abgeschüttelt hat, die von ungermanischen Mächten, zumal von der politischen Kirche, der Ecclesia militans und triumphans, dem germanischen Wesen aufgezwungen worden ist mit allen Mitteln der Suggestion (auch denen der Kunst!) zu seiner Versklavung.

Geradezu ein Symbol für das grausame Schicksal, das der echten germanischen Art und ihrer edlen Schönheit durch die Ecclesia militans und triumphans bereitet wurde, ist jene herrliche Gestalt vom Straßburger Münster. Als „Synagoge" benannt, sollte sie das von der Kirche überwundene Judentum zeigen. So war sie geplant und gedacht, und so muß sie allgemein noch immer gedeutet werden. In Wahrheit aber zeigt sie auch nicht die Spur eines jüdischen Zuges, sondern trägt ganz im Gegenteil alle sichtbaren Merkmale reinsten nordischen Adels in höchster Vollkommenheit, gestört allein durch die Verkümmerung des Leibes und durch den Ausdruck der Ohnmacht gegen den Zwang zur Abkehr vom eigenen Daseinssinn. So ist es für einen Menschen, der auf die Gestalt selbst achtet, statt sich an die Benennung zu klammern, ausgeschlossen, das jüdische Wesen und dessen Gottglauben darin personifiziert zu sehen. Dagegen können wir die wahrhaftigste Darstellung, die es je von einer schicksalsgeprüften Germania gegeben hat, darin finden: Zerbrochen die Wehr, verloren Mantel und Krone, die Symbole für Herrschermacht und Hoheit, kraftlos der edle Leib, gedemütigt das Haupt, verbunden die Augen. Das tragische Geschick germanischen Wesens könnte kaum erschütternder gezeigt werden, als es in der sog. „Synagoge" von Straßburg vor unseren Augen steht. (Abb. 62.)

Mögen darum unsere Bildhauer und Maler endlich auch einmal dem deutschen Volke Gestalten schenken von gleicher rassischer Schönheit und gleichem Adel der Form – aber leiblich und seelisch gesund und frei! Das ist eine erhabene Sendung der Kunst für unser Volk, das nun erst einmal selbst

Ein Beispiel bester deutscher Volkskunst



Abb. 61

Karl Haider schenkt uns mit seiner „Moni" eine nicht rein nordische, aber durchaus hochwertige deutsche Frauengestalt. Ernst und herbe warme Gemütstiefe zeichnen das Wesen aus. Ein so gediegenes, gesundes und gehaltvolles Werk ist eines Ehrenplatzes wert im deutschen Heim und deutschen Herzen.



Abb. 62.
Synagoge vom Straßburger Münster

genesen soll am deutschen Wesen. Immer wieder rufen wir den Künstlern zu:

„Richtet Vorbilder auf, Symbolgestalten, damit das Volk sein Bestes darin spüre, damit es wieder Maßstäbe bekomme für deutsches Wesen auf unverfälschter germanischer Grundlage, für einen gesunden neuen Adel aus Blut und Boden, der das Volk in allen Kreisen und Schichten durchdringt und seine Form prägt!"

Das rufen wir den Künstlern zu: „Schafft Vorbilder!" und den anderen Volksgenossen: „Fordert vorbildliche Gestalten, in denen ein kerngesunder und rassisch edler Leib und eine vornehme, ungebrochene Seele zutage treten! Kehrt euch ab von den wertlosen Puppenfiguren der Vorkriegszeit samt ihrer süßlichen Nichtigkeit, kehrt euch aber erst recht ab von den Gespenstern und Gnomen, in denen erkrankte und verdorbene Begabungen ihr Unwesen offenbaren. Seid gewiß: was ihr von der Kunst fordert, worin ihr die Künstler durch Tat und Auftrag ermuntert, das wird euch die Kunst geben. Seid gewiß: mit seinem Bilde werdet ihr den wohlgeratenen germanischen Menschen, euer besseres Ich heraufbeschwören in euch selbst zur Wirklichkeit für eure Kindeskinder!

Den germanischen Vollmenschen beschwört herauf, dem Erdendasein und Gesundheit hoch und Ehre zuhöchst steht: „Der Sonne Gesicht und heiler Leib, wer ihn behalten darf, daß kein Tadel ihn trifft" (Edda: Havamal 63). Den germanischen Vollmenschen beschwört herauf, der

sein Tun und Lassen allein selbst verantwortet: „Vom Nacken dir schiebe, was dich übel deucht, und richte dich selbst nach dir selber.“ Dazu helfe die deutsche Kunst noch außer ihren bisherigen Aufgaben. Dann wird sie dem nationalen Staat zu seiner Dauer und Vollendung unersetzliche Gehilfin. Dann erfüllt sie ihre „erhabene Mission“ uneingeschränkt:

Einst Dienerin der Kirche, dann der Fürsten, dann der Welt- und Geldbürger, zuletzt der fragwürdigsten Gesellschaft – dient die deutsche Kunst dann endlich einmal dem deutschen Volke und seiner höchsten Hoffnung: der Unsterblichkeit des edlen germanischen Blutes!

Nachtrag

Medizinmannskünste

Zur Warnung vor dem okkulten Schwindel, der bei der Entartung der Kunst und des Volkes überhaupt eine weitaus größere Rolle gespielt hat und noch immer spielt, als die Ahnungslosigkeit sich träumen läßt, sollen hier wenigstens zwei Beispiele „esoterischer“ Trance-Malerei angeführt und mitsamt den dazu gehörigen für „Suchende“ bestimmten „Kommentaren“ betrachtet werden. Sie stammen aus der Okkultzeitschrift „Saturn-Gnosis“ dem „offiziellen Publikations-Organ der Deutschen Großloge Fraternitas Saturni, Orient Berlin“. Die luxuriös ausgestatteten Hefte enthalten einen fürchterlichen Salat aus dem Weistums-Unsinn aller Zeiten und Rassen für alle Geistesgebiete. Ob es sich um Astronomie, Medizin, Mathematik, Vorgeschichte oder um Dichtung, Musik oder Malerei oder sonst etwas handelt, alles wird durch Okkultbrimborium um seinen vernünftigen Sinn und seine Grenzen gebracht, damit „das geistige Judentum“ endgültig herrsche im kommenden „uranischen Menschengeschlecht“.

Dieser Judenwunsch ist nämlich der Vater des Gedankens, durch Mischung mit arischem Blut das eigene Ghettowesen aufzubessern und zugleich die arischen Rassen geistig zu knebeln durch ein Überangebot von Sinnwidrigkeiten. Für die Richtigkeit dieser Behauptung zeuge die „Saturn-Gnosis“ mit folgendem Satz von Fra Gregorius (1. Jahrgang Bd. 2) Gregorius alias Grosche schreibt:

„Die neue Menschheit, das neue uranische Menschengeschlecht, wird die Vorherrschaft einer neu-arischen Rasse mit sich bringen, die wie Annie Besant (das ist die Hohepriesterin der Theosophie, die geistige Leiterin König Edward VII. zum Deutschen Verhängnis!) schon neulich richtig bemerkte, jetzt schon im Werden ist. Ein neu-atlantisches Menschengeschlecht wird die geistige Herrschaft über die übrige Erde ausüben, um so die Menschheitsrevolution vorwärts zu treiben. „Das geistige Judentum, unter der höheren Oktave des Saturns stehend, prädestiniert für die uranisch-kosmische Schwingung, hat diese Wandlung erfaßt und arbeitet schon heute bewußt Hand in Hand mit den führenden Esoterikern.“ Nämlich an der Verwirklichung jener „neu-arischen“ d. h. durchjudeten und geistig verjudeten, „neu-atlantischen Menschheit“, d. h. paneuropäischen Rassenmischung unter jüdischer Leitung, wie sie der Oberbastard und Hochgrad-

Bruder Coudenhove-Kalergi uns bereits empfohlen hat, und wie sie dem ebenso „neuarischen“ Walther Rathenau vorschweben konnte und allen den andern „Magiern“, die in zahllosen Klubs, Logen, Vereinen die „Geistigen“ bzw. die eitlen Gebildeten Europas in irgendein Nirwana hineinzulotsen und Blut und Boden zu entfremden vom jüdischen



Abb. 63. Saturndämon

„Weltgeist“ bestimmt waren. Es ist allerhöchste Zeit, die Okkultbesessenen jeder Möglichkeit zur Beeinflussung zu berauben. Wer einmal Einblick gewann in die Welt des Wahns, dem wird das Lachen über den Unsinn bald vergehen, und eine tiefe Sorge um unsere Zukunft wird ihn erfüllen, wenn er die Ausbreitung der Okkultseuche bis in das Geäder der wirtschaftlichen, politischen und programmatischen Folgerungen und Beziehungen von ehedem und jetzt untersucht.

Zu dem Trancekopf „Saturn Dämon“ von Br. Leonardo sagt der Kommentar: „Wer tiefer in die ausübende praktische Magie eingedrungen ist, weiß, daß die Imaginations-Fähigkeit mancher besonders magisch-

positiv veranlagter Menschen wohl imstande ist, sichtbar werdende Gedankenwesen zu schaffen, ja unter besonders günstigen Konstellationen sogar kosmische Intelligenzen zu verkörpern. Daß diese Wesenheiten größtenteils aus dem Astrallicht stammen und dämonenhaften Charakter tragen, weiß der eingeweihte Magus genau.... „Saturn Dämon" ist die bildliche Wiedergabe einer solchen Gestalt gewordenen magischen Schöpfung, die ein Bruder in mehreren Monaten imaginär durch Spiegelmagie erzeugte. Der Dämon wurde jedoch so stark und odzehrend (= Nervenkraft verschlingend) daß seine Bannung unsererseits erfolgen mußte. Seine ätherische Schwingung hörte auf sichtbar zu werden in dem Moment, als das Original-Gemälde in Farben entstand." Die Wirklichkeit, an welche dieser Unsinn angeknüpft wird, ist die Erfahrung eines jeden, der aus der Phantasie schafft, daß diese Arbeit anstrengt und daß andererseits das sichtbar werdende Werk die ursprüngliche Idee gleichsam verblassen läßt, so daß zumal bei längerer schwerer Arbeit die Kontrolle des Urteils, ob das ausgeführt Dastehende auch tatsächlich der ursprünglichen Idee entspricht, bzw. wo die Fehler des ausgeführten Werkes stecken, zunehmend erschwert wird. Der Maler sagt dazu: „Ich habe mich festgesehen". Er stellt dann klugerweise sein Werk auf einige Zeit weg, um später „wieder frisch davorzutreten" und, wieder im Vollbesitz seiner Urteilskraft und seiner ursprünglichen Vorstellung, die fehlerhaften Abweichungen zu entdecken und zu beseitigen. Dem Kunstwerk, dieser geistigen Ausgeburt, mag es nun durch Schönheit entzücken, durch Adel erheben oder durch Scheußlichkeit erschrecken, ist erfahrungsgemäß eine wirkende Kraft eigen, es bemächtigt sich der Phantasie des Betrachters und erregt Leidenschaften, Wünsche usw., aus denen Wirklichkeiten, Taten hervorgehen können. Insofern kann man dichterisch sagen: die Kunst hat eine magische Kraft, sie beschwört Ideen herauf zur Wirklichkeit. Hingegen: der Idee als solcher dämonisch-persönliche Wirklichkeit aus „astraler" Herkunft beizumessen, ist krankhafter Glaube bzw. Aberglaube, der dadurch für die Volksgesundheit besonders gefährlich wird, daß er einer mit Wahn-Exerzitien „gebildeten" Medizimannskaste zustatten kommt, um auf Kosten ihrer Gläubigengemeinde ein unfruchtbares Dasein zu fristen und als autoritäre Lenker des geistigen Lebens dem Wirklichkeitserkennen und gesunden Menschenverstand im Volke zu schaden, die Menschen selbstunsicher zu machen und sie seelisch (und wie sich bei der Razzia in den Logen herausgestellt hat, auch oft genug körperlich) zu vergewaltigen und zu mißbrauchen.

Kommentar zum 6. Tor. Bild von Br. Pacitius (= Grau in Hamburg): „Im Zentrum des die Kräfte aller Planeten gemeinsam bildenden Symbols erhebt sich aus der Mitte des eingeschlossenen Dreiecks ein Kristallkegel – die Urform der pflanzlichen Seele, dessen Geschlecht anfangs

monogenetisch und erst nach erfolgter Internierung in die Realexistenz zur dualen Form sich entwickelte. Die Idee dieses Dualismus, welche der konkrete Lebensstrom in sich trägt, konfiguriert der einheitlich geformte Kegel durch seine Abschnürung im Inneren. Die Höhe des Kegels zeigt das Gesetz der Zahl als progressive Proportion an. Er ist genau so hoch, wie das Tor minus eine Einheit der ganzen Höhe! 13 + 8 + 5 + 3 + 2 = 31 = 4 (♃). Die Gesamthöhe des Tores aber ist gleich der Achsenkonstante der magischen Jupitersphäre = 32 + 1 = 33 = 6 (♁). Jupiter, der Lebensplanet, die Erde sein Wirkungsfeld. ...



Abb. 64. Visionen des Cheops, das Zeichen am 6. Tor

Wiederum umschließen die Linien des Pentagramms das Tetragrammaton unserer Planetenskala. Das rechte ins Zentrum der Spirale zeigende Dreieck ist gebildet nach den Funktionen der 3 und der Diagonalfunktion von 4. Sein Scheitelwinkel zeigt die Größe des Energiewinkels des Lebens unserer Erdoberfläche an, und gibt den Sinn dieses Lebens. Dieser Kommentar kann nur skizzenhaft sein, da eingehende Definition des Geschauten Bände füllen müßte. Jeder denke selbst über das Gesagte nach. Das Gefundene wird ihm eine tiefe Fundgrube für seine Intuition sein und damit hätte das Zeichen am 6. Tor seine Kraft offenbart."

(Saturn-Gnosis Jahrgang I 1929, Band 4.) Offizielles Publikationsorgan der deutschen Großloge Fraternitas Saturni, Orient, Berlin.

Das ist nur der dritte Teil des Okkultgeschwafels, was dazu dienen soll, der Spintisiererei mit Lineal und Zirkel einen tiefen Sinn und hohen Wert unterzuschieben. Das wahrhaft Verderbliche an diesem „metamathematischen" Hokuspokus ist die Überreizung und Überanstrengung für das Denkvermögen eines jeden, der guten Willens ist, den Unsinn ernst zu nehmen und in seine Geheimnisse durch Nachdenken einzudringen. Jeder Irrenarzt und Irrenwärter, jeder, der Gelegenheit hatte, das Gerede eines Irren anzuhören, weiß um die geistige Anstrengung, die dem Gesunden dadurch entsteht. Die Okkultliteratur und auch die Okkultkunst

befängt die gesunde Einsicht und die schlichte Freude am Schönen mit anspruchsvollen Umständlichkeiten, reizt und belastet bis zur Erschöpfung und widerstandslosen Hingabe an das Unverständlich-Widersinnige. Die Aufmerksamkeit der Okkultbefangenen wird erstens abgelenkt von gesunder, im Rahmen der Wirklichkeiten ersprießlicher und notwendiger geistiger Leistung. Der Wissensdrang und die Freude an der Einsicht wird so auf Abwege gedrängt und auf diesen Abwegen so umhergehetzt durch Geheimnis-Irrlichter und Erkenntnisvorspiegelungen, bis der Nervenzusammenbruch erfolgt und der künstliche Irrsinn als Denkgesetz herrscht. Daß der Jude auf dies Mittel, den klaren Geist und gesunden Wirklichkeitssinn der ihm entgegenstehenden germanischen Art lahmzulegen, zu verwirren und zu brechen, nicht verzichtet, sondern es planmäßig auswertet und durch Logenwesen organisatorisch erfaßt und zur Gefahr für die Volksgesundheit schlechthin steigert, ist nicht verwunderlich. Ein Volkskörper, dessen „Geistige" neurasthenisiert und künstlich verblödet wurden, ist gleichsam enthauptet. „Tu was du willst, ist das ganze Gesetz" heißt die offizielle Grundlage für die Unbeschwertheit des Gewissens dieser Saturnjünger und Uranusaspiranten. Ein wunderbares Gesetz für alle Unfugtreiber! Diesem zerstörenden Okkultwahn sich und andre auszusetzen ist Leichtfertigkeit, ihm bewußt zu dienen mit schöpferischer Arbeit ist ein Verbrechen an der Kunst und an der Gesundheit des Volkes. Ob es sich um kabbalistische, gnostische, jüdische, indische, buddhistische oder arische Weistümer auf Kosten der gesunden Urteilskraft handelt oder auch um persönlichen Schwindel gerissener Scharlatane, ändert nichts am Wesen der Sache.

Anhang

Einige Listen und Hinweise

Zum Juden-Nachweis dienten folgende Quellen:

I. Karl Schwarz (Jude): Die Juden in der Kunst. Welt-Verlag, Berlin 1928.
II. Ernst Cohn-Wiener (Jude): Die Jüdische Kunst. Wasservogel-Verlag, Berlin 1929.
III. Jüdisches Lexikon: Jüdischer Verlag, Berlin.
IV. Sigilla veri: U. Bodung-Verlag 1931.
V. Die Juden in Deutschland: Eher-Verlag, München 1936.

Mitarbeiter der „Sturm"-Gruppe,

geführt von dem Juden Herwarth Walden (vgl. dessen Buch Einblick in Kunst. Expressionismus/Futurismus/Kubismus 1924)

In Klammern: sonstige Zugehörigkeit

Archipenko (Aktion)

Bauer, Rudolf
Baumeister, Willi
Benes, Vincenz
Bernath, Aurel
Blümner, Rudolf
Boccioni, Umberto
Bortnyk, Alexander

Campendonk, Heinrich
Carra, Carlo D.
Chagall, Marc (Jude)
Charchoune

Delaunay, Robert
Donas Tour

Ernst, Max

Feininger, Lyonel (Aktion)
Filla, Emil
Fischer, Oskar
Gleizes, Albert
Gutfreund, Otto (Jude)
Grünewald, Isaac (Jude I, III)
Grünewald, Sigrid Hjertén (Jude III)

Händel, Hugo
Heemskerk, Jakoba
Heynicke, Kurt
Huber, Hermann

Jawlenski, Alexei von
Itten, Johannes

Kádár, Bela
Kandinsky, Wassily
Klee, Paul
Kokoschka, Oskar (Aktion)
Kubin, Otakar

Léger, Ferdinand

Macke, August
Marc, Franz (Aktion)
Marcoussis, Louis
Mense, Carl (Aktion)
Metzinger, Jean
Moholy-Nagy
Molzahn, Johannes
Muche, Georg

Nerlinger, Oskar
Nilson, Gösta, Adrian

Peri
Picabia, Francis
Picasso, Pablo
Puni, Iwan

Runge, Wilhelm
Russolo, Luigi

Schlemmer, Oskar
Schreiber, Hugo
Schreyer, Lothar
Schrimpf, Georg (Aktion)
Schwitters, Kurt
Severini, Gino
Soffici, Ardengo

Topp, Arnold

Uhden, Maria

Walden, Herwarth (Jude IV)
Walden, Nell
Wauer, William
Werefkin, Marianne von

Zadkine

Die rote „Novembergruppe"

Mitgliederliste aus allen Kunstzweigen zusammengestellt in Kunst der Zeit, Sonderheft von Will Grohmann „10 Jahre Novembergruppe" 1928 und nach Ausstellungskatalogen

In Klammern: sonstige Zugehörigkeit

Adler, Jankel (Jude II, I)
Alma, Peter
Angermayer, Fred Antonie
Antheil, Georg, Jude V
Ausleger, Rudolf

Bachmair, K. F.
Baumeister, Willi (Sturm)
Bayer, Herbert
Behne, Adolf (Arbeitsrat)
Behrens (Architekt)
Behrens Hangeler
Belling, Rudolf (Arbeitsrat)
Berlit (Aktion)
Bie, Oskar (Jude III)
Biel, Egon
Braß, Hans
Braun, Anneliese Rackowski
Braun, Nikolaus
Boddien, Heinrich von (Kunsttopf)
Breest, Willy
Brieger, Lothar
Buchholz, Erich
Butting, Max

Calder, Alexander
Campendonk, Heinrich (Sturm)
Collin, Ernst

Deri, Max (Jude) III)
Dexel, Walter
Dietrich
Dirks, F. Walter
Dix, Otto
Drahn, Hilde
Dresler, Kinner von
Drexel, H. C.
Dungert

Eggeling, Viking
Ehmsen, Heinrich
Eisler, Hans
Engelien, Egon

Fechter, Paul
Feininger, Lyonel (Aktion, Sturm)
Fischer, Grete
Fischer, Oskar (Sturm)
Foerster, Peter
Freese, Hans
Freundlich, Otto, (Aktion, Arbeitsrat)
Frey, M.
Fritsch, Ernst
Fuchs, Heinz

Garbe, Herbert
Gellhorn, Alfred
Goesch, Paul
Goetz, Arthur
Graetz, Hugo
Graf, Gottfried
Griebel (KPD.)
Grohmann, Will
Gropius, Walter (Arbeitsrat, Architekt)
Grosz, George (Aktion, Gegner)
Grunewald
Grünthal, Ernst
Grzula, Pag

Hartmann, Paul
Hasler, Hermann (Arbeitsrat)
Hausmann, Raoul (Aktion)
Heister, H. S. von
Helbig, Walter
Herzog, Oswald (Arbeitsrat)
Hettner
Hilbersheimer, Ludwig (Architekt, Jude)
Hirsch, Karl Jakob (Jude, Aktion, Arbeitsrat)
Hoetger, Bernhard (Arbeitsrat)
Hölzel, Adolf

Homeyer, Lothar (Aktion)
Hösch, Hannah
Hout, van
Huth, Arno
Häring, Hugo Ringarchitekt

Janthur, R. (Aktion)
Jawlenski, Alexei v.
Jenoi, Edgar

Kampmann, Walter
Kandinsky, Wassily (Sturm)
Karsch, Georg
Klee, Paul (Sturm)
Klein, Bernhard
Klein, César (Arbeitsrat, Aktion)
Kokoschka, Oskar (Aktion)
Konnerth, Hermann
Korew-Stemmler, Gertrud
Korn (Architekt)
Kosina, Heinrich (Architekt)
Krantz, Bernhard
Krause, Max (Aktion)
Krauskopf, Bruno
Krayl, Karl
Kubin, Alfred (Aktion)
Kulvianski, Issai

Lange, Otto
Leschnitzer, Georg (Jude)
Lissitzky, El (Jude)
Lomnitz, Alfred
Luckhardt, Gebr.
Luckhardt, Hans

Maatsch, Thilo
Mataré, Ewald
Mauermayer, H.
Meidner, Ludwig (Jude I, II, III; Arbeitsrat, Aktion)
Melzer, Moritz (Aktion)
Mendelssohn, Erich (Jude, Architekt)
Mense, Carl (Aktion, Sturm)

Mies van der Rohe (Bauhaus, Ringarchitekt)
Moeller, Otto (Arbeitsrat)
Moellner, Rudolf (Aktion)
Moholy-Nagy (Sturm)
Mohr, Alexander
Molzahn, Johannes (Sturm)
Muche, Georg
Mueller, Albert
Müller, Felix (Aktion-Felixmüller)
Mutzenbecher, Franz (Arbeitsrat)

Nagel, Otto
Nebel, Otto
Neuschul, Ernst
Nieuwenhuis, Domela
Nitsche, J.

Opfermann,
Oud, J. J. P.

Pechstein, Max (Arbeitsrat)
Purrmann, Hans

Rammholz, Felix
Richter, Hans (Aktion)
Richter, Heinrich
Richter, Hermann, Berlin (Arbeitsrat, Aktion)
Ringelnatz, Joachim
Roeder, Emy
Rohe, Mies van der (Ringarchitekt)
Rosenberg, Kurt, H.
Rössing, Karl
Rybak, S. (Jude, I. Issaschar R. IV)

Schlemmer, Oskar (Sturm)
Schlicht, München
Schlichter, Rudolf (Gegner)
Schmid, Wilhelm (Kunsttopf)
Schmidt-Reitwein, Karl
Schmolling, Paul
Scholz, Georg (Gegner)
Schrimpf, Georg (Aktion, Sturm)
Schroetter, Richard
Schulze, Hans
Schwerdtfeger, Kurt
Schwimmer, Max (Aktion)

Segall, Arthur (Jude I, Aktion)
Segall, Lasar (Jude II)
Siabkyn, Sala, Stuttgart
Spieß, Walter
Stegemann, Heinrich
Stock, Franz
Stoermer, Kurt (Arbeitsrat)
Stuckenberg, Fritz (Arbeitsrat)
Stuckenschmidt, H. H.

Tappert, Georg (Arbeitsrat, Aktion)
Tießen, Heinz

Vogel, Wladimir
Völker, Karl

Wachlmeyer
Wassilieff, Niko
Weber, Vincent
Weill, Kurt (Jude III)
Weinholf, Kurt, Calw
Wetzel, Ines (Aktion)
Wiethüchter, Gustav
Wollheim, Gert (Jude)
Wolpe, Stefan

Junge Kunst

Unter Schirmherrschaft des Professors Georg Biermann, der mit der Kunst den Bolschewismus vorbereiten wollte (vgl. S. 26)

Monographien 1–64 (nach dem Picasso-Band aufgestellt. Ankündigung am Schluß des Bandes)

In Klammern notiert: sonstige Zugehörigkeit

Name des bildenden Künstlers	Verfasser der Monographie
1. Pechstein, Max (Brücke, Novembergruppe, Arbeitsrat)	Biermann (Arbeitsrat)
2. Modersohn-Becker, Paula	Biermann (Arbeitsrat)
3. Hoetger, Bernhard (Novembergruppe, Arbeitsrat) . .	Uphoff (Goyert-Laden, Kunsttopf, KPD.)
4. Meidner, Ludwig (Aktion) Jude III	Meidner (Aktion) Jude
5. Klein, César (Aktion, Arbeitsrat-Leitung, Novembergruppe-Leitung	Däubler (Aktion)
6. Heckendorf, Franz	Kirchner
7. Großmann, Rudolf (Aktion)	Hausenstein (Tribüne der Kunst u. Zeit. Edschmidt)
8. Krayn, Hugo (Jude I)	Schwarz, Jude
9. Jaeckel, Willy	Kohn-Wiener (Jude)
10. Scharff, Edwin	Pfister

11. de Vlaminck, Maurice (Ausländer) . . . . . Henry
12. Morgner, Wilhelm (Aktion) . . . . . . Friep
13. Klee, Paul (Novembergruppe) . . . . Wedderkop
14. Eberz, Josef (Aktion) . . . . Zahn (Goltz-Laden)
15. Dérain, André (Aktion) . . . . Henry
16. Schmidt-Rottluff (Aktion) . . . . Valentiner
17. Campendonk (Sturm, Novembergruppe) . . . . . . Biermann
18. Röder, Emy (Novembergruppe) . . . . Kuhn
19. Moll, Oskar (Novembergruppe) . . . . Braune
20. Uhden, Maria . . . . Graf
21. Groß, George (Aktion, Gegner, Novembergruppe) . Wolfradt
22. Laurencin, Marie (Aktion) . . . . Wedderkop
23. Unold, Max . . . . Hausenstein
24. Waske, Erich . . . . Kirchner
25./26. van Gogh, Vincent (Ausländer) . . . . Hartlaub
27. Rousseau, Henri (Ausländer) . . . . Kolle
28. Schelfhout, Lodewijk (Ausländer) . . . . Hübner
29. Nauen, Heinrich (Arbeitsrat) . . . . von Suermondt
30. Cézanne, Paul (Ausländer) . . . . Wedderkop
31. Kisling, Moise (Aktion, Jude I) . . . . Einstein (Aktion, Jude IV)
32. Macke, August (Sturm) . . . . Cohen (Jude IV)
33. Coubine (Ausländer) . . . . Biermann
34. Rohlfs, Christian (Arbeitsrat) . . . . Uphoff
35. Chagall – „Geistiger" der Aktion, Sturm, Jude . . With
36. Gauguin (Ausländer) . . . . Wiese
37. Schrimpf (Aktion, Novembergruppe, Sturm) . . . . Graf
38. De Smet, Gustav (Ausländer) . . . . Huebner
39. Schmid, Wilhelm (Novembergruppe) . . . . Bauer
40. Archipenko (Sturm, Aktion) . . . . Wiese
41. Dix, Otto (Gegner, Novembergruppe) . . . . . . Wolfradt
42. Kandinsky (Sturm, Novembergruppe) . . . . . Grohmann
43. Pellegrini (Ausländer, Aktion, Jude) . . . . . Raeber
44. Kubin, Alfred (Sturm, Aktion) . . . . P. F. Schmidt
45. Gotsch, Karl . . . . Grohmann
46. Matisse (Aktion, Arbeitsrat. . . . . Basler (Aktion)
47. Feininger, Lyonel (Aktion) . . . . Wolfradt
48. Hofer = Charles Hofer-Genf (Ararat) . . . . Reifenberg
49./50. Picasso, Pablo . . . . Schürer
51. Stern, Irma (Novembergruppe, Jüdin) . . . . . Osborn (Jude)
52. Kokoschka, Oskar (Aktion) . . . . Biermann
53. Nolde, Emil (Arbeitsrat) . . . . Schmidt, Paul Ferd.
54. Mathey, Georg . . . . Osborn (Jude)
55. Gris, Juan (Ausländer) . . . . Henry
56. Beckmann, Max . . . . Simon (Jude)
57. Sintenis, René . . . . Crevel
58. Heckel, Erich (Arbeitsrat) . . . . Thormaelen
59. Ensor, James (Ausländer) . . . . Colin
60. Kolbe, Georg (Arbeitsrat, der einzige Künstler von Bedeutsamkeit in der ganzen Reihe) . . . . Justi
61./62. Lehmbruck, Wilhelm (Aktion) . . . . ? ? ?
63. Moholy, Nagy (Aktion, Novembergruppe, Sturm) . . ? ? ?

Künstlergeschwader der führenden Kunsthandlungen des roten Systems

Mitarbeiter der Pfemfert-Aktion gesperrt

Anzeige: „Neue Kunst Hans Goltz, München, Briennerstr. 8"

Archipenko	Kars	Marc
Davringhausen	Kogan (Jude III)	Nolde
Eberz	Kokoschka	Pechstein
Groß	Klee	Scharff
Heckel	Kubin	Schrimpf
	Lehmbruck	Seewald

Handzeichnungen, Graphik, Ankauf und Verkauf."

Fast die Hälfte dieser 1923 im „Cicerone" empfohlenen Goltz-Größen entstammte dem Kreis um Pfemferts Aktion. Sie sind hier gesperrt.

Noch eine Anzeige (Cicerone 1923, Heft 15) des Nierendorf-Ladens:

Nierendorf Köln, Neue Kunst, Gürzenichstraße 16
Verlag der Graphik von Kandinsky und Dix[1])

Ankauf Verkauf

Gemälde, Aquarelle und Graphik von Campendonk, Chagall, Dix, Gleichmann, Groß, Heckel, Klee, Kandinsky, Kirchner, Marc, Otto Mueller, Paula Modersohn, Schmidt-Rottluff, Speier, Emil Nolde.
Plastik und Graphik von Archipenko und Lehmbruck."

Pfemfert-Bolschewisten zu den anderen wie 7 : 10. Dix ist hier nicht einmal als Bolschewist gerechnet! Wohin Nierendorf politisch gehört, wissen wir aus der Abfuhr, die Pfemfert seiner Anbiederung erteilt hat, weil Pfemfert keine Übergangsbolschewisten schätzte.

Eine spätere Anzeige Nierendorfs zeigt ein noch interessanteres Geschwader:

(Aus Diehl-Flechtheims „Kunstarchiv", Nr. 1)
„Karl Nierendorf, Berlin W 35, Galerie und Verlag, Lützowstraße 32.

Die Führer der jungen Malergeneration:

Dix Groß Scholz

und Meister der Gegenwart:

Corinth, Ensor, Heckel, Kirchner, Klee, Kokoschka, Otto Mueller, Munch, Nolde, Pechstein, Rohlfs, Schmidt-Rottluff u. a."

Man beachte die Namen. Darunter haben wir die tollsten Vertreter des Kunstbolschewismus. Aber um die Bürgerlichen anzulocken, kann man mitunter schön tun. Zum Beweis eine Einladungskarte:

„Die Galerie internationale (Neumann-Nierendorf) beehrt sich Euer Hochwohlgeboren (!) zu der Ausstellung von * * * * ergebenst einzuladen."

Die ebenfalls von Biermanns Cicerone empfohlene Galerie Goyert – angeblich weltanschaulich neutral und international eingestellt – marschiert auf mit folgenden Kämpen für die „kommende Kunst, unsere Religion". (1. Buch, Neue Kunst, herausgegeben von Goyert.)

H. Boddien, H. Braß, von Dresler-Kinner, Jos. Eberz, W. Eckerz, Feininger, Paul Gösch, E. Heckel, Oswald Herzog, Hoetger, Kandinsky, Kokoschka, Klee,

[1]) Vgl. Abb. 6.

C. Klein, Moritz Melzer, Max Pechstein, Picasso, C. H. Rosenberg, C. M. Strakosch, Frz. Stuckenberg, C. C. Uphoff, Fritz Uphoff, Carl Völker, C. Waske, Zierath.

Die Gesperrten, fast ein Drittel, gehören allein zu Pfemfert. Außer Eckerz, Strakosch, Uphoff und Waske gehören alle übrigen mindestens zur Novembergruppe, z. T. noch woanders hin, z. B. H. Boddien zum roten „Kunsttopf" des Proletkult-Verlages Neuendorf und Moll. Eine gewisse Einheitlichkeit der Weltanschauung ergab sich in der Goyertpraxis also doch auch.

In den Blättern der Galerie Ferdinand Möller (Septemberheft 1930) werden Arbeiten folgender Künstler angezeigt:

J. Abbo	W. Lehmbruck
Th. v. Brockhusen	A. Macke
L. Feininger	E. Mataré
H. Garbe	O. Mueller
E. Heckel	P. Modersohn
O. Herbig	E. Nolde
W. Kandinsky	M. Pechstein
M. Kaus	E. Roeder
E. L. Kirchner	Chr. Rohlfs
P. Klee	R. Scheibe
G. Kolbe	K. Schmidt-Rottluff

u. a.

Aus der ganzen Reihe ragen als gesunde, bedeutende Künstler hervor nur die Bildhauer Kolbe und Scheibe.

Verzeichnis der Verleger

die für sich den traurigen Ruhm in Anspruch nehmen dürfen, den Kunstbolschewismus besonders gefördert zu haben:

Verlag Klinkhardt & Biermann (Prof. Georg Biermann) Leipzig-Berlin „Junge Kunst"

Verlag Hermann Reckendorf, Berlin

Verlag der Zeitschrift „Die Aktion", Berlin-Wilmersdorf (Pfemfert)

Gustav Kiepenheuer Verlag, Berlin

Verlag „Der Sturm", Berlin (Walden, Jude)

Kunstarchiv Verlag (Eugen Diehl & Flechtheim, Juden)

Propyläen-Verlag, Berlin (Ullstein-Verlag, Berlin)

Verlag Neuendorff & Moll

Verlag Bruno Cassirer (Jude), Berlin

Erich Reiß Verlag, Berlin

Malik Verlag Berlin (Ehrlich, Herzfelde, Juden)

Goltz-Verlag, München (Hans Goltz)

Ernst Rowohlt Verlag, Berlin

Galerie Alfred Flechtheim (Jude), Berlin

J. B. Neumann Verlag, Berlin

Paul Steegemann Verlag, Hannover

Verlag Die Rote Erde, Hamburg (Karl Lorenz)

Verlag Nierendorf

Verlag der Galerien Goyert, Möller, Arnold, Richter

Euphorion Verlag (Die Schaffenden, Herausgeber Westheim, Jude) Berlin

Namenverzeichnis

siehe außerdem die Listen im Anhang!

Einfache Ziffern geben Seitenzahl, A = Abbildungsnummer

Schlagwörterverzeichnis

A = Abbildungsnummer

Die grundsätzlichen, durch zahlreiche Darstellungen belegten Erkenntnisse über den Einfluß der Rasse auf das Schaffen des Künstlers sind in dem Buch von Prof. Schultze-Naumburg niedergelegt:

Kunst und Rasse

Von Prof. Paul Schultze-Naumburg

Zweite, vermehrte Auflage. Mit 168 Abbildungen. Geh. Mk. 5.50, Lwd. Mk. 7.—

Kurzer Streifzug:

Der Mensch und seine Rasse / Der Mensch und sein Kunstwerk. Naturbedingte Unterschiede und Beobachtungen an Werken unserer großen Meister.

Rückschlüsse aus der Kunst auf die Rasse. Zeugen griechischer und römischer Kultur / Renaissance-Menschen / Das deutsche Schönheitsideal des Mittelalters / Das Körpergefühl des Künstlers bei der Darstellung des Weibes / Vergleich mit fremdrassiger (ostasiatischer) Kunst. Japanische Holzschnitte / Die Welt des Künstlers / Gesundes Schaffen / Krankhafte und entartete Triebe. Vergleiche mit medizinischen Anormalien. Bilder jüngst vergangener Schule.

Auswirkung der Rasse auf die Gestaltung unserer Umwelt. Baugefühl und Baustil. Umschichtung der Menschen.

Ausblicke. Die Verhinderung des Rasseverfalls / Der bildende Künstler, Gestalter der Sehnsucht seiner Rasse.

„Wertvolle Erkenntnisse über die Beziehungen der Kunst zu der Rasse des Schöpfers der einzelnen Werke werden an Hand reichen Bildmaterials in diesem Werk offenbart. Besonders aufschlußreich sind die Bilder, die der Verfasser von geistig und körperlich Minderwertigen heranzog, um sie neben sogenannte Kunstwerke einer erst kürzlich verflossenen Zeit zu stellen. Erschreckend deutlich sind die Beziehungen, die sich hier in aller Klarheit offenbaren. Über den Rahmen unseres Volkes hinaus besitzt das Buch unumstößliche Gültigkeit für alle wahre Kunst, die eben auch nur Ausdruck der rassischen Veranlagung ihres Schöpfers sein kann. Damit gibt der Verfasser aber auch die Grundlage für eine völlig neue Betrachtungsweise von Kunstwerken." Preußische Zeitung, Königsberg.

Konstitution oder Rasse?

Die Lösung scheinbarer Widersprüche zwischen beiden Auffassungen. Von Prof. Dr. E. Rittershaus, Hamburg. Mit 150 Abbildungen. Geh. Mk. 7.40, Lwd. Mk. 8.80

„Die Studie von Rittershaus verbreitet Klarheit über wichtige, aber bisher dunkle Gebiete des Menschentums. Sein Buch bildet den Zugang zu Tiefen, in denen eine noch unentdeckte Welt lebt; denn durch diesen Zugang werden die Forscher in das unabmeßbare Naturreich gelangen, das jenseits aller ‚Erscheinungsbilder' liegt; einen anderen Weg gibt es nicht." Psychiatrisch-Neurologische Wochenschrift.

Altgermanische Kultur in Wort und Bild. Von Prof. Dr. Wolfgang Schultz. Mit 234 Abbildungen auf 112 Tafeln und 6 Karten. 4. Auflage. 14.–18. Tausend. Geh. Mk. 6.—, Lwd. Mk. 7.50

„Trotz der reichhaltigen Literatur, die in den letzten Jahren über deutsche Vorgeschichte und germanische Kultur erschienen ist, ist Schultz' Werk das einzige Buch geblieben, das die Folgerungen aus den Forschungsergebnissen über das Germanentum zieht und die Verpflichtungen zeigt, die sich für die Gestaltung der Gegenwart aus diesen Erkenntnissen ergeben. Das Buch ist daher allerseits mit Zustimmung aufgenommen worden."
Völkischer Beobachter.

Altgermanische Überlieferungen in Kult und Brauchtum der Deutschen. Von Dr. Georg Buschan. 257 Seiten mit 21 Abbildungen auf 16 Tafeln. Geh. Mk. 6.60, Lwd. Mk. 7.80

„Das Buch bringt sehr viel Interessantes von überliefertem Brauchtum: Schilderungen von Frühlingsfesten, Flurumgängen, Kräuter- und Palmenweihen, dazwischen erleben wir wieder Kämpfe zwischen Naturgöttern. Das ganze Jahr mit all seinem Brauchtum hat der Verfasser beschrieben."
Heimat und Volkstum.

★

Drei prächtige Bilderbände von Prof. Dr. Fr. Behn, Mainz:

Altgermanische Kunst. Mit 48 prächtigen Bildtafeln. 3., vermehrte Auflage. Kart. Mk. 3.60

Altnordisches Leben vor drei Jahrtausenden. Ein Kulturbild aus germanischer Urzeit. Mit 40 Kunstdrucktafeln. Kart. Mk. 3.—

Germanische Stammeskulturen der Völkerwanderungszeit. Mit 40 Tafeln. Kart. Mk. 3.—

★

Germanische Gothik. Von Prof. Dr. Franz Bock. Mit 55 Bildern. Kart. M. 4.–

Siedlungskunde des deutschen Volkes und ihre Beziehung zu Menschen und Landschaft. Von Prof. Dr. Robert Mielke. Neubearbeitete 2. Auflage mit 114 Abbildungen und 6 Tafeln. Geheftet Mk. 6.60, Leinwand Mk. 8.—

„Ein Werk aus einem Guß, ein immer reizvoller Führer auf Wanderungen, wie sie Mielke selber wiederholt durch die deutschen Gaue unternommen hat. Geschulter Blick lenkt die Betrachtung auf fremde Parallelerscheinungen, und deshalb wird der Leser reichen Gewinn aus dem Werke ziehen. Mit allem Nachdruck sei es den Schulen zur Anschaffung empfohlen."
Deutsches Philologenblatt.

Deutsche Volkstrachten aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg. Herausgegeben von Dr. Rudolf Helm. Mit 115 Trachtenbildern auf 48 schwarzen und 8 farbigen Tafeln. Kart. Mk. 4.—

Zweitausend Jahre deutscher Geschichte in Bildnissen und Lebenshinweisen ihrer Männer:

Das deutsche Führergesicht. 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden. Mit einer Einführung in den Geist ihrer Zeit von Dr. Karl Richard Ganzer. 2., verbesserte Auflage (12.–22. Tausend). Steifumschlag Mk. 3.20, Lwd. Mk. 4.20

„Dieses Werk, das 200 Bildnisse deutscher Kämpfer und Wegsucher aus zwei Jahrtausenden umfaßt, ist entstanden aus jener Haltung, die wir immer wieder von jedem verlangen müssen, der heute unsere deutsche Geschichte darstellen will. Wenn wir die ausgezeichnet ausgewählten Bilder betrachten und den beigefügten Text lesen, so wird uns von Seite zu Seite immer mehr die Berechtigung des Treitschkeschen Satzes deutlich: ‚Männer machen die Geschichte.' Besonders hervorzuheben ist, daß es dem Autor gelingt, in ganz wenigen, dafür aber im Hinblick auf das Wesentliche um so schärfer formulierten Sätzen, die meistens nur 12 Zeilen unter dem Bild füllen, das Charakteristische zu sagen und dabei doch die einheitliche, das Ganze beherrschende Linie deutlich zu machen."

Der Führer, Karlsruhe.

„Diese Bildnisreihe ist eine umfassende Schau über die ewigen deutschen Gestalten, über Kampf, Sehnsucht und Unruhe deutscher Seele. So wird dieses Buch in Verbindung mit den scharf profilierten kurzen und doch nicht allzu kurzen Texten zu einer kleinen Geschichte unseres Volkes." Alfons v. Czibulka in Reclams Universum.

Musik und Rasse. Von Studienrat Richard Eichenauer. Mit 40 Abbildungen und 90 Notenbeispielen. 2. Auflage. Geh. Mk. 7.50, Lwd. Mk. 9.—

„Eichenauer unternimmt als erster den Versuch, die Zusammenhänge zwischen Rasse und Musik zu erhellen. Ein ungeheures Material wird in knapper und klarer Form dargestellt. Der Verfasser versucht nicht Umwertungen zu geben, sondern er strebt danach, diejenigen Wertungen, die dem gesund empfindenden deutschen Zeitgenossen naturgegeben sind, vom Standpunkt der Rassenkunde in ihrer Notwendigkeit und Berechtigung zu erklären."

Deutsche Musik.

Deutsche Rassenköpfe. 40 Bildtafeln. Text von Dr. Bruno K. Schultz. Preis Mk. 1.80

Die vorliegenden, in einem Wettbewerb teilweise mit Preisen ausgezeichneten Rassenbilder zeigen Vertreter der in Deutschland am häufigsten vorkommenden Rassen. Sie bilden ein vorzügliches Anschauungsmaterial für jeden, der sich rassenkundlich betätigt.

Bücher von Dr. Ludwig Ferdinand Clauß,
Begründer der Rassenseelenkunde:

Rasse und Seele. Eine Einführung in den Sinn der leiblichen Gestalt. 8., durchgesehene Auflage. 39.–43. Tausend. Mit 176 Abbildungen. Geh. Mk. 5.50, Lwd. Mk. 7.–

Die nordische Seele. Eine Einführung in die Rassenseelenkunde. 6., durchgesehene und erweiterte Auflage. 26.–30. Tsd. Mit 24 Kunstdrucktafeln. Geh. Mk. 3.50, Lwd. Mk. 4.80

„Es ist das große Verdienst von Clauß, die menschliche Seelenkunde in das Gebiet der Rassenforschung hineingezogen zu haben. In der Methode der Erforschung und Art der Wiedergabe geht er seine eigenen Wege. Seine ungewöhnliche Beobachtungsgabe läßt ihn die feinsten Ausdrucksformen erkennen. In der meisterhaften Darstellung des Seelischen läßt er auch die körperlichen Rassenmerkmale nie außer acht." Anthropologischer Anzeiger.



Rasse und Humor. Von Studienrat Dr. Siegfried Kadner. Mit 50 Abbildungen. Geh. Mk. 3.80, Ldw. Mk. 4.80

„Hier ist ein Zugang zum Gebiet der Rassenkunde gefunden, durch den man gerne eintreten wird, um sich lachend unterrichten zu lassen." Die Literatur.

Rasse, Geist und Seele. Von Dr. L. G. Tirala. Mit 16 Bildtafeln. Geh. Mk. 6.80, Lwd. Mk. 8.–

„Sein Verdienst ist, die einschneidende und neuen Grund legende Bedeutung der Rassenkunde für schlechthin alle Gebiete des menschlichen Lebens und seiner Erscheinungsformen zum Bewußtsein zu bringen. Hierfür werden auf dem Felde der Biologie, der Psychologie und der verschiedenen Wissenschaften, der Geschichte bis zur Ebene der Politik und der religiösen Auseinandersetzungen der Gegenwart Belege gehäuft." Zeitschrift für Menschenkunde.

Oberbayerischer Bauernadel. 48 prachtvolle Lichtbildaufnahmen von Menschen des bayerischen Berglandes. Von Enno Folkerts. Preis kart. Mk. 3.–

„Männlichkeit, Kühnheit, Stolz und trotzige Verwegenheit sprechen aus den Bildern von Holzern, Flößern, Bergführern, Alt- und Jungbauern, die hier in bunter Reihe von bayerischer Art zeugen als ‚Träger und Wahrer deutscher Stammeskultur'." Das Bayerland.

J. F. Lehmanns Verlag / München 2 SW

Die grundlegenden Werke des Reichsernährungsministers und Reichsbauernführers R. Walther Darré:

Das Bauerntum als Lebensquell der Nordischen Rasse. 29. bis 34. Tausend. 493 Seiten. Geh. Mk. 8.–, Lwd. Mk. 10.–

„Es ist das gewaltige Verdienst Darrés, in dem vorliegenden Buche das Bauerntum als die Ur- und Grundform Nordischen Seins an Hand des germanischen Rechtes, der Sitten und unzähliger anderer Belege aus der germanischen Geschichte und Vorgeschichte schlagend und klar erwiesen zu haben." NS.-Monatshefte.

Neuadel aus Blut und Boden. 40.–45. Tausend. 248 Seiten. Geh. Mk. 5.20, Lwd. Mk. 6.30

„Mit tiefster Eindringlichkeit entwirft Darré praktische, unserem heutigen Dasein angepaßte, im innersten Wesen aber ewiggültige Vorschläge für den ‚Hegehof', den kommenden Edelmann und die Aufzucht eines neuen Geschlechts." NS.-Monatshefte.

★

Baur-Fischer-Lenz. Menschliche Erblehre und Rassenhygiene.

Bd. I: Menschliche Erblehre. 4., völlig neubearbeitete Auflage. 804 Seiten mit 287 Abbildungen. Geh. Mk. 15.–, Lwd. Mk. 17.–

Bd. II: Menschliche Auslese und Rassenhygiene. Von Prof. Dr. Fr. Lenz. 4. Auflage. 1931. 600 Seiten mit 12 Abbildungen. Geheftet Mk. 13.50, Lwd. Mk. 15.30

„Das Werk ist das Standardwerk für die gesamte menschliche Erblichkeitslehre, ohne das niemand auszukommen vermag, der auf diesem Gebiet zu arbeiten hat."
Gesundheit und Erziehung, Leipzig

Rassenpflege im völkischen Staat. Von Prof. Dr. M. Staemmler, Breslau. 69.–73. Tausend. Geheftet Mk. 2.20, Lwd. Mk. 3.20

Volk in Gefahr. Der Geburtenrückgang und seine Folgen für Deutschlands Zukunft. Mit einem Schlußwort von Ministerialdirektor Dr. Gütt. Von Otto Helmut. 41.–45. Tausend. Geheftet Mk. 1.–, 10 Stück Mk. 8.–, 100 Stück Mk. 70.–

„Ein Buch, das in die Hand jedes Deutschen gehört. Es will über die drohenden Gefahren aufklären und vor ihren Folgen warnen. Wir können es zur propagandistischen und pädagogischen Verwertung nur empfehlen." Preußische Zeitung.

Volk und Rasse. Illustrierte Monatsschrift für deutsches Volkstum, Rassenkunde und Rassenpflege. 12. Jahrgang. Einzelheft Mk. –.70, vierteljährlich 3 Hefte Mk. 2.–. Schriftwalter: Dozent Dr. B. K. Schultz, Berlin.
Zeitschrift des Reichsausschusses für Volksgesundheitsdienst und der Deutschen Gesellschaft für Rassenhygiene

J. F. Lehmanns Verlag / München 2 SW

